Ior Bălu

G. CĂLINESCU

EDITURA CARTEA ROMÂNEASCĂ

ION BĂLU

G. CĂLINESCU

16-IV

859.09
C14B

Ion Bălu

G. CĂLINESCU

— eseu despre etapele creației —

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR"
BIBLIOTECA
BUCUREȘTI

52638

EDITURA CARTEA ROMÂNEASCĂ

Coperta de Andrei Olsofiev

PRIMĂVARĂ IMPETUOASĂ

I. O SCURTĂ FAZĂ DE ITALIENIZARE

1. UN LICEAN BĂTEA LA POARTA POEZIEI

Asupra începuturilor sale, G. Călinescu s-a străduit să păstreze o discreție desăvîrșită. Tardivele rememorări sînt laconice, chiar evazive. În *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* [1], vorbește de „cercetări arhivistice" făcute la Roma asupra propagandei catolice în Țările Române și, inversînd cronologia faptelor, amintește, în treacăt, de o scurtă fază de italienizare, în care a tradus *Un uomo finito* al lui Giovanni Papini și a redactat „o vreme" revista *Roma*. Interviurile, puține, acordate diverșilor solicitatori în perioada interbelică, amintirile scrise la insistențele prietenilor, intenționat literaturizate ca puținele date biografice să plutească într-un vag desăvîrșit, nu aduc multe precizări. După moarte, au ieșit la iveală cîteva documente și evocări [2] ale celor ce i-au stat în preajmă. Cineva care l-a cunoscut mai îndeaproape în ultimii ani a încercat chiar o sinteză biografică pentru primele trei decenii din viața lui G. Călinescu. [3] Informația a continuat totuși să rămînă lacunară, biografia celui mai mare istoric literar contemporan fiind, pînă astăzi, practic necunoscută. *

[1] G. Călinescu : *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ed. Fundațiilor Regale, 1941, p. 838.

[2] Vezi numerele omagiale ale revistelor : *Viața românească*, nr. 6, iunie 1965 ; *Gazeta literară*, nr. 11, 17 martie 1966 ; *Contemporanul*, nr. 12, 19 martie 1965 și mai cu seamă *Rev. Ist. Teorie Lit.*, T. 14, nr. 3—4, 1965.

[3] Valeriu Ciobanu : *G. Călinescu, Rev. Ist. Teorie Lit.*, T. 15, nr. 3, 1966.

* Toate datele biografice ale lui G. Călinescu sînt trecute în volumul aflat în pregătire : *G. Călinescu — Biobibliografie.*

*

După refugiul în Moldova, determinat de război, G. Călinescu a revenit în capitală, unde a susținut și promovat, în octombrie 1918, examenul de bacalaureat la secția modernă a Liceului Mihai Viteazul din București. La Universitate nu s-a înscris în toamna aceea.

Efervescența adusă de anul 1919 în revuistica românească nu a rămas fără ecou în sufletul tînărului licean. În februarie, din inițiativa lui G. Ibrăileanu, dar sub conducerea lui Mihail Sadoveanu și G. Topîrceanu, au ieșit, la Iași, *Însemnările literare ;* în București, de la 19 aprilie 1919, a început să apară, sub directoratul lui E. Lovinescu, *Sburătorul,* publicație literară, artistică și culturală ; amîndouă săptămînale. Cel care în școala primară făcuse o poezie „minunat de mecanica goală a versurilor" [4] simte iarăși, în noul climat spiritual, chemarea creației și trimite spre sfîrșitul lunii aprilie un plic cu versuri *Sburătorului.* I-a răspuns, ironic, D. N. [anu] la poșta redacției [5], peste o lună de zile : „G. Călinescu. — Iată vă facem plăcerea dumneavoastră și a cunoscuților, citînd ultima strofă din *Flașnetarul :*

Papagalul verde
Țipă, amintind
Viața ce se pierde,
Uitări ce se-ntind.

Într-adevăr, cu asemenea versuri «viața se pierde»."

Refuzul nu l-a descurajat și e de presupus că a scris toată vara cu îndîrjire, nu numai versuri, deoarece, spre toamnă, i-a răspuns în paginile *Sburătorului* E. Lovinescu însuși [6] : „G. Călinescu — cîteva cugetări sînt spirituale, dar e atît de greu de urmărit originalitatea în cugetări". Peste aproape două luni [7], același, lui „Gh. Călinescu", îi găsește „lucruri promițătoare". Asupra acestui eșec, G. Călinescu va păstra o tăcere aproape desăvîrșită, însă refuzul de atunci al lui E. Lovinescu nu-l va uita. Răspunsurile primite le va reproduce, printre altele, un deceniu mai tîrziu, la rubrica *Curiozități*

[4] G. Călinescu : *Rememorări, Națiunea,* an. II, nr. 527, 25 noiembrie 1947, p. 5.
[5] *Sburătorul,* an I, nr. 7, 31 mai 1919.
[6] *Idem,* nr. 24, 27 septembrie 1919.
[7] *Idem,* nr. 31, 15 noiembrie 1919.

a primului număr din *Capricorn*, şi faptul avea rostul de a sugera indirect lipsa de perspicacitate a fostului director al *Sburătorului*. Pornit dintr-o iritaţie juvenilă, gestul lui G. Călinescu nu schimbă fondul problemei. E. Lovinescu şi D. Nanu nu au greşit respingîndu-i întîile producţii poetice. Strofa incriminată de al doilea e de o platitudine desăvîrşită, şi este sigur că idealul de poezie spre care tindea tînărul licean se afla, estetic, pe o treaptă de tot modestă. Oarecare indicii ne oferă în acest sens G. Călinescu însuşi. Peste ani, într-o cronică din *Adevărul literar şi artistic* [8], a lăsat să-i scape nişte mărturisiri şi pentru ochiul cititorului de atunci reţinea o poezie spre a cărei perfectibilitate năzuia să urce în anul celui dintîi debut :

„Am citit cu mirare, îşi începea G. Călinescu cronica din sus-numitul periodic, în volumul de poezii al d-lui Maximilian Costin (*Poezii*, Tg. Mureş, 1932), următoarea graţioasă compunere" şi pentru valoarea ei documentară o reproducem în întregime :

„Eu am venit de mult pe lume / Iar tu venit-ai mai tîrziu, / Şi-n veci nemulţumit cu viaţa / Te căutam fără să ştiu. / / Tîrziu de tot ne întîlnirăm / Purtaţi de-aceeaşi soartă-amară / Şi pricepui ce trist e, toamna, / Să te gîndeşti la primăvară. / / De-atuncea, două glasuri triste / Răsună jalnic în pustiu : / — De ce-ai plecat, aşa devreme ? / — De ce-ai venit aşa tîrziu ?",

însoţită de comentariul criticului :

„...şi mi-am adus aminte că am citit-o în revista *Sburătorul* din 1919, dacă nu mă-nşel. Era îndată după război şi înainte de apariţia numeroasei cete de poeţi ce avea să vină, şi această poezie mi-a plăcut atunci cu atît mai mult, cu cît *aspiram să scriu şi eu atari compuneri* (subl. n.). Recitind astăzi poeziile d-lui — pe atunci Mircea Freamăt (adăuga G. Călinescu, caracterizîndu-şi indirect propriile-i aspiraţii adolescentine, deşi poezia de faţă este superioară încercărilor sale lirice) trebuie să recunoaştem că factura lor e foarte învechită nu atît în spirit, cît în absenţa oricărui efort de coeficient personal."

Eşecul acesta trebuie să-l fi resimţit G. Călinescu deosebit de dureros, fiindcă ulterior mereu şi-a căutat justificări. La

[8] An XI, seria a II-a, nr. 612, 28 august 1932, p. 7.

un moment dat, el pune insuccesul său pe seama lipsei generale de îndrăzneală a scriitorului şi încerca, împotriva faptelor, să se convingă pe sine şi pe alţii că Ion Barbu şi Camil Baltazar au putut debuta ca poeţi, din cauza sfielii (!?), numai sub pseudonim, iar el, G. Călinescu, nehotărîndu-se să-şi aleagă un pseudonim, nu a mai îndrăznit mulţi ani să-şi supună producţia poetică judecăţii redactorilor *Sburătorului*. „...firea mai sfioasă a scriitorilor din acea generaţie (imediat după război, *n.n.*) punea piedici debutului. D-nii Barbu şi Camil Baltazar au prezentat versuri sub nume fictive, iar eu personal n-am îndrăznit ani de zile, după răspunsuri amabile, dar negative, la Poşta Redacţiei, să mai înfăţişez ceva." [9] Fireşte, copilării! Matematicianul Dan Barbilian se temea de o posibilă reacţie negativă a familiei, iar Leopold Goldstein intră în publicistică sub pseudonimul Camil Baltazar din motive personale.

În fine, în ultimii ani ai vieţii, răspunzînd întrebărilor a doi reporteri, G. Călinescu punea, voit sau nu, debutul din 1919 alături de cel din 1927, rezultatul fiind ştergerea diferenţei de timp dintre ele : „Eu am trimis la *Sburătorul* o poezie sau două, ce-i drept, foarte stîngace, pentru care am primit un răspuns indulgent. La modă în acel cerc erau poeziile criptice. Am fabricat două în acest stil şi mi-au fost îndată publicate." [10]

Pe plan estetic, aşadar, debutul liric din 1919 lasă putinţa întrevederii unui tînăr cu relativă uşurinţă a versificării ; poet adevărat, nicidecum !

2. *STUDENTUL*

În toamna anului 1919, G. Călinescu — împlinise în vară douăzeci de ani — s-a înscris în anul I al Facultăţii de litere şi filosofie din Bucureşti. De acest prim contact cu viaţa uni-

[9] *Problema tinerilor, România literară*, nr. 29, 3 septembrie 1932, p. 1.
[10] Ştefan Bănulescu-Ilie Purcariu : *Interviu despre măiestria artistică cu G. Călinescu, Luceafărul*, an V, nr. 22, 15 nov. 1962, p. 6.

versitară va lega, peste ani, apariția în conștiința sa a „ideii de literatură", determinată de cele dintîi lecturi masive. „Ideea de literatură mi s-a născut într-un mod cu totul spontan, își reamintește G. Călinescu. Cînd m-am înscris la Facultatea de litere, am descoperit că biblioteca ei este într-o odaie lîngă intrarea de azi a lectoratului. Nu intra în ea nimeni. Odor, bibliotecarul, om de treabă, voia să se retragă și nu găsea pe cine să lase. Atunci, prezentîndu-mă în bibliotecă, m-a îmbiat să rămîn custode ; am rămas așa, funcționînd ca un fel de bibliotecar interimar în lipsă de altul..." [1] Nostalgia cu care scena e rememorată încearcă să ascundă indigența materială pe care tînărul o va fi resimțit cu jenă.

În cererea adresată secretariatului Universității, G. Călinescu solicita înscrierea sa la secția de filologie modernă și filosofie a Facultății de litere. Însă, cum se obișnuia, frecventează și alte cursuri, de limba franceză inițial.

Catedra de literatură română era condusă de profesorul Mihail Dragomirescu, care preda și estetica literară. În cadrul obligațiilor seminariale, studentul G. Călinescu a întocmit și a prezentat un număr de cinci lucrări : *Duiliu Zamfirescu — „Gethsemani"*, *Nicolae Filimon — „Nenorocirile unui slujnicar"*, *Calderón — „Judecătorul din Zalaméa"*, *Al. Russo — „Cîntarea României"* și *G. Topîrceanu — „Balada chiriașului grăbit"*. Primele trei au fost redactate în anul 1920 ; două, în perioada cînd studentul frecventa cursurile anului întîi ; a treia, în al doilea an de studii. Ultimele lucrări, datate 1921, au fost susținute, una în anul al II-lea, alta probabil la începutul celui de al treilea an universitar. Studentul semnează, de fiecare dată, Gh. Călinescu. Comentarii ale unor piese literare diverse, lucrările de seminar ale lui G. Călinescu, făcute la îndemnul lui Mihail Dragomirescu — care încerca astfel să-și obișnuiască studenții cu lectura și analiza — sînt firesc lipsite de personalitate. Semnate de altcineva, substituția nu ar fi băgată de seamă.

Lucrările călinesciene, însoțite de un amplu comentariu, au fost publicate de Ovidiu Papadima [2]. Studiul introductiv e construit pe ideea existenței, în cele cinci încercări de analiză

[1] *Rememorări, loc. cit.*

[2] Ovidiu Papadima : *Din anii studenției*, *Rev. Ist. Teorie Lit.*, T. 14, nr. 3—4, 1965, p. 513—553.

independentă, a trăsăturilor „caracteristice ale personalității lui (G. Călinescu, *n.n.)* din totdeauna, care apar aici mai ferm sau mai vag conturate". Suportul pe care e ridicată o asemenea afirmație mi se pare fragil. Din chiar studiul comentatorului se desprinde net o concluzie: ideile studentului Gh. Călinescu, la douăzeci și unu și la douăzeci și doi de ani, nu sînt de loc identice cu cele ale criticului și istoricului literar G. Călinescu, din 1941.

Să luăm cîteva exemple chiar din acelea folosite de Ovidiu Papadima. În autorul *Gethsemanilor,* studentul Gh. Călinescu prețuia pe clasic: „Din cele văzute pînă aici — scria el —, rezultă ca primă caracteristică a acestei poezii seninătatea în concepție, reprezentată prin idee, suflet, imagini. Or aceste însușiri ne fac să numărăm pe Duiliu Zamfirescu printre clasici." [3] Peste două decenii, istoricul literar este de părere contrară [4]: „Aproape stereotip, cînd se vorbește de poezia lui Duiliu Zamfirescu, se remarcă «clasicismul» lui senin. Clasicitatea poetului este, în fond, aceea a lui V. Alecsandri din *Rodica:* o sensibilitate vaporoasă și dulceagă, un horațianism prin pana lui Nanu și Ollănescu". Relevabil este contrastul dintre analiza făcută de student *Nenorocirilor unui slujnicar,* „primul și ultimul roman umoristic din literatura română și împămîntenește la noi tipul parvenitului" [5], și rezerva istoricului literar care reproșa nuvelei „spiritul cam ieftin, dacă nu chiar vulgar", reținînd doar parodia funcționarismului în persoana lui Găinescu, iar în vorbele lui Rîmătorian, adresate tinerei Rezi, întrezărește „stilul burlesc liric" al viitorului Rică Venturiano [6]. Și exemplele ar putea continua.

Strivit de autoritatea manualelor, de prestigiul clasicilor, studentul Gh. Călinescu șovăie și își formulează nu o dată reticențele la adăpostul eufemismelor. Lucrările sale de seminar se mențin, o repet, la un nivel general comun. Însă parcurse, ele lasă putința întrevederii unei normale și firești evoluții spre maturizare, de-a lungul celor trei ani de studii, evoluție din care nu lipsesc nici stagnările. Studentul acumulase în întîiul an universitar cunoștințele corespunzătoare,

---

[3] Gh. Călinescu: *Duiliu Zamfirescu — „Gethsemani", loc. cit.* p. 529.
[4] G. Călinescu: *Istoria literaturii române...,* p. 472.
[5] Gh. Călinescu: *Nicolae Filimon — „Nenorocirile unui slujnicar", loc. cit.,* p. 529.
[6] G. Călinescu: *Istoria literaturii române...,* p. 311.

întreprinsese lecturi asidui, redactase şi susţinuse conferinţe ; asistase apoi la seminarii şi, din modul cum ceilalţi colegi ai săi îşi redactau lucrările, G. Călinescu scosese, fără îndoială, pentru sine învăţăminte ; pe marginea îndrumărilor date de Mihail Dragomirescu, meditase iarăşi, după cum posibil este să fi întocmit iniţial vreun plan ce era supus, împreună cu bibliografia folosită, aprobării profesorului.

În ansamblul tezelor seminariale, *Calderón — „Judecătorul din Zalaméa"* se ridică vizibil peste analiza poeziei lui Duiliu Zamfirescu şi a nuvelei lui N. Filimon, fiindcă acum G. Călinescu încearcă să-şi construiască teza pe un fundament teoretic. El începe prezentarea piesei lui Calderón prin consideraţiuni referitoare la natura comicului şi tragicului. „Chestiunea este ce e *Judecătorul din Zalaméa*, dramă sau comedie ?" Distincţiile stabilite au drept punct de plecare *Le rire* al lui Bergson. Definiţiile filozofului francez i „se par foarte nimerite", deoarece ele au „tocmai calitatea de a explica esenţa comicului şi tragicului după condiţii de conţinut". Personajul de comedie se caracterizează „în ce are el mai adînc", zice G. Călinescu, prin „absoluta lui inconştienţă de propria-i ridiculitate". El întreprinde acte mecanice şi instinctive, asupra cărora nu cade „lumina autocriticii". În antiteză cu comedia, îşi continuă argumentarea, tragedia mută accentul de pe latura automatică a individului pe procesele de conştiinţă. Eroii „îşi dau seama de patimile lor. Nu le justifică mai niciodată, totdeauna caută să se împotrivească. Sfîrşitul : sînt tîrîţi de ele fără voia lor." Reţinem şi concluzia la care ajunge tînărul student în caracterizarea „celor două spete dramatice" : „Tragedia e de natură mai mult lirică, şi importanţa coeficientului personal al individului scade în faţa interesului psihologic pe care îl prezintă anumite pasiuni, în timp ce comedia dă mai multă amploare *caracterului* (subl. aut.), adică complexităţii de note instinctive şi mecanice". În lumina consideraţiunilor de mai sus, G. Călinescu povesteşte amănunţit subiectul şi caracterizează personajele, toate prin lungi citate crezute semnificative.

Prin latura critică a analizei exprimată mai fluent, dar şi prin scoaterea la suprafaţă a unei noi arii de lecturi, interesantă rămîne lucrarea despre *Cîntarea României* a lui Alecu Russo. Iniţial, studentul întreprinde o timidă încercare de a

situa scrierea în ansamblul operei lui Russo, în care *Cîntarea României* „intră ca o verigă". Cu justeţe întrevede, în schimb, una din notele particulare ale omului şi scriitorului : „...Russo n-a fost un poet nereuşit sau oprit în drumul creaţiei, ci un luptător cu ideea — şi de aici inegalitatea şi ocazionalitatea operei sale, pe care i-o impută unii — pentru care haina poetică a servit la un moment dat ca să dea putere sugestivă — şi poate să şi ascundă — unor idei de altă natură decît poetice". Nu lipsită de interes este cealaltă observaţie, referitoare la întrepătrunderea în personalitatea lui Alecu Russo a unor „însuşiri critice remarcabile, unite cu o bogată cultură. Şi un spirit critic, adaugă G. Călinescu, îşi poate dispune întotdeauna reminiscenţele sale literare în aşa fel încît să dea iluzia unei creaţiuni."

Parcurgînd scrierea, G. Călinescu observă, de la început, atmosfera ei „neromânească" şi are impresia că aerul nefiresc ar veni din neconcordanţa ritmului frazei „cu ritmul sufletesc naţional", ca imediat să continuie : „Procedeele stilistice dau impresia unei traduceri dintr-o limbă cu altă logică decît cea românească", încît imediat te întrebi dacă studentul nostru ştia sau nu că are în faţă într-adevăr o traducere. Aer fals şi artificial respiră, e de părere G. Călinescu, atît interogaţiile cu care încep versetele, cît şi monologurile descriptive. În schimb, enumerarea „cu tonalitate funebră a calităţilor unei fiinţe sau lucru dispărute" o apreciază, considerînd-o drept o „notă particulară şi cu totul nouă" pentru epocă şi limbă. Demonstraţia a fost făcută spre a arăta necesitatea comparării poemului semnat de Russo cu acele scrieri ale literaturii străine care au exercitat o eventuală influenţă asupra autorului. O referire la G. Bogdan-Duică — ce identificase în *Cîntarea României* înrîurirea lui Mickiewicz — ne duce la concluzia că G. Călinescu cercetase studiile mai însemnate în legătură cu *Cîntarea României*. În dezacord cu G. Bogdan-Duică — şi independenţa tînărului trebuie să-i fi făcut plăcere lui Mihail Dragomirescu—, G. Călinescu remarcă, „în treacăt", influenţa „mai probabilă" a lui Ossian şi scoate exemple spre a ilustra particularităţile mai sus-găsite, toate, într-adevăr, posibile. Constată şi înrîurirea *Bibliei*, dar insuficient asimilată, suflul biblic rămînînd mai adesea „o nuanţă exterioară şi plină de manierism". Un poem de amploarea

celui analizat, își continuă tînărul argumentația, ar trebui să se sprijine pe o forță epică evocatoare și pe un lirism adecvat. Însă și părțile epice și cele lirice suferă de prozaism în expresie, mai rar, dar mai frecvent în fond, prin această ultimă formă, G. Călinescu înțelegînd „lipsa imaginii senzaționale și emoționale și înlocuirea ei cu abstracțiuni" ; totul e abundent exemplificat. Meritele *Cîntării României*, zice spre sfîrșitul demonstrației autorul, constau într-un puternic și plastic suflu epic, ca în încheiere să-și retracteze prea generoasa apreciere : „Nu mai rămîne ca valoare pozitivă decît suflul epic al cîtorva strofe, plasticitatea imaginilor pe alocuri, puritatea limbii peste tot".

Dintre cele cinci lucrări de seminar, aceasta rămîne mai realizată și valoarea ei e dată de migala pusă în redactare, de grija manifestată pentru echilibrarea compozițională, cît și de întrezărirea unui început de metodă : stabilirea influențelor, izolarea citatelor etc., însușiri ce trag în cumpănă tot spre ipoteza unei laborioase pregătiri a materialului.

Dar dacă însușirile de mai sus sînt evidente, sterile mi se par speculațiile adiacente. Se poate susține existența, aici, a unui început de „polemică discretă" între studentul G. Călinescu și profesorul său de estetică Mihail Dragomirescu ? Da de unde ! Curată exagerare rămîne și ipoteza unei confruntări de idei între „studentul Gh. Călinescu la douăzeci și unu de ani... cu un spirit filozofic de talia lui Bergson". În realitate, e vorba de o simplă parafrazare a ideilor filozofului francez, cu totul normală la un student. Referințele la scriitorii străini, iar, uneori, traducerea, spre exemplificare, a unor pasaje întregi, cum procedează cu Ossian, nu spun decît că G. Călinescu își lărgește, cu trecerea vremii, orizontul cultural, fructificînd elementele treptat, treptat asimilate. Amintind, de pildă, de cartea lui Bergson, G. Călinescu face următoarea remarcă : „...broșură ce azi, după douăzeci de ani și mai bine, pare să reprezinte pentru unii (mai cu seamă în Italia) programul unei noi estetici". Propoziția ne face să bănuim că, începînd studiul limbii italiene și participînd la seminariile profesorului Ramiro Ortiz, auzise vorbindu-se în linii mari de tendințele manifeste în estetica italiană contemporană. A fi aprofundat, atunci, chestiunea este exclus. Referirea la „eroii dantești" în fraza următoare — scoasă din

ultima lucrare de seminar, *G. Topîrceanu — „Balada chiriaşului grăbit"* : „Chiriaşul îşi ia din nou bună-ziua întocmai ca eroii danteşti, care se pun iarăşi în mişcare după ce ne-au explicat cheia lor sufletească", duce gîndul la parcurgerea, în preajma redactării acestei lucrări, a scrierilor fundamentale ale lui Dante ; lucru sigur, deoarece în iulie 1921 a ţinut o conferinţă despre marele florentin în faţa studenţilor. Compararea *Gethsemanilor* cu *Le mont des oliviers* a lui Alfred de Vigny *(Duiliu Zamfirescu — „Gethsemani")*, citarea lui Stendhal, Laclos *(Nicolae Filimon — „Nenorocirile unui slujnicar")* erau normale pentru studentul ce îşi alesese iniţial limba franceză ca obiect secundar de specializare.

Lucrarea finală, *Balada chiriaşului grăbit,* reprezintă un regres faţă de ultimele două teze analizate, nu prin concluzia generoasă : „Această triplă însuşire : comicul interior, lirismul şi sentimentul naturii în legătură cu viaţa noastră sufletească fac din *Balada chiriaşului grăbit* un mic cap de operă" ci prin lipsa de substanţă a demonstraţiei critice. Scrierea evidenţiază şi o trăsătură generală a gîndirii critice călinesciene în această perioadă : imposibilitatea ierarhizării estetice a valorilor, un simţ artistic încă necultivat.

Exagerarea însuşirilor de critic şi istoric literar ale studentului G. Călinescu îşi are totuşi o explicaţie. Astăzi sîntem tentaţi să-l judecăm pe fostul student prin prisma profesorului universitar, doctor în litere şi, la orice aluzie cît de vagă din scrisul său, apare tendinţa de a întrezări liniile de dezvoltare ale viitoarei personalităţi. Nu ridicăm, desigur, un zid între adolescent şi savantul ajuns la maturitate, dar nici nu punem între ei un semn de egalitate. Departe de a fi egală, un deceniu şi mai bine, formarea personalităţii călinesciene cunoaşte sinuozitatea plină de neprevăzut a devenirii.

De vreo precocitate intelectuală nici nu poate fi vorba. G. Călinescu era, la intrarea în facultate şi o vreme după aceea, un Felix Sima oarecare. Se gîndea, neîndoielnic, să facă o carieră, visînd poate, în sufletul său, că într-o bună zi va străluci. La începutul studenţiei, deşi datele sînt prea sumare spre a putea contura mulţumitor ce şi cît a citit G. Călinescu, putem afirma fără greş că tînărul student poseda un bagaj de lecturi comune : ştia atît cît poate şti un elev

cu oarecare silință la învățătură. Cunoaștem aproximativ lecturile adolescenței, din liceu îndeosebi. Știm cu siguranță că pînă pe la vîrsta de patrusprezece, cincisprezece ani, citea pe Al. Dumas-père și pe Jules Verne [7], pe acesta din urmă parțial, fiindcă în 1958 din Jules Verne citea „pentru întîia oară" unele volume [8]. Îl „încîntau prin ineditul lor" și-i „stîrneau un sentiment de simpatie" pentru „oamenii pierduți" *Konovalov* și *Douăzeci și șase și una* [9] ale lui Maxim Gorki. Dintre periodice citea, cu intermitențe, *Flacăra* lui C. Banu și, după război, *Sburătorul*. Presupun apoi cunoașterea, dacă nu în întregime, cel puțin a scrierilor fundamentale, prevăzute de programa școlară, ale scriitorilor români, ele neconstituind, cum e lesne de închipuit, obiectul unei meditații anume. Mai mult, lucrările sale de seminar scot la iveală lacune, normale la un student de rînd, fie el și în anul al II-lea. În *Calderón — „Judecătorul din Zalaméa"* [10], G. Călinescu aduce în ajutorul demonstrației un exemplu din Caragiale : „Doi prieteni stau la miezul nopții într-o berărie. Se apropie de ei un individ necunoscut, care le cere voie să stea la masă. Individul e cam băut. Intră în vorbă cu toții. Prietenii află din propria lui gură și spre marea lor veselie că *așteaptă pe nevastă-sa* — femeie tînără și frumoasă — *care trebuia să sosească în curînd cu trenul însoțită de un tînăr șef de stație*" (subl. mea). Or „individul" *nu* așteaptă ; el povestește amicilor cum *au plecat* cei doi.

Lecturile lui G. Călinescu, în perioada adolescenței, sînt lecturile specifice elevului lipsit de situație materială prosperă : el citește pe apucate, în ediții ieftine, împrumutînd de la prieteni și cunoscuți cînd are posibilitate. Frenezia cu care se afundă în lectură, în biblioteca Facultății, poate fi socotită un indiciu. De altfel, G. Călinescu însuși a ținut să-și păstreze nealterată imaginea copilăriei și a protestat energic împotriva oricărei încercări de a face din adolescentul Călinescu un mic *monstrum eruditionis*. Semnificative sînt, în

[7] G. Călinescu : *Lectura în vacanță, Contemporanul*, nr. 35, 30 august 1957, p. 1.
[8] *Idem, Jules Verne și literatura pentru copii*, C. nr. 45, 14 noiembrie 1958. p. 1.
[9] *Idem, Maxim Gorki*, C. nr. 14, 11 aprilie 1958, p. 1.
[10] *Loc. cit.*, p. 535.

52638

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

acest sens, răspunsurile date lui Valer Donea [11] în 1936. La întrebarea reporterului :

— „Desigur că citeai mult ?", G. Călinescu răspunde amuzat :

— „Eu să fi citit mult ? Da' de unde ! N-am citit niciodată mai mult decît ceilalți colegi ai mei [...]. În ce mă privește pe mine, elevul Călinescu de-atunci, n-aveam de loc conștiința că sînt un copil deosebit, ce citește mult.

— Desigur că te-ai distins în școală. Nu este așa ?

— N-aveam de loc ambiția să mă disting, nu mă interesa propria mea valoare și chiar era o vreme cînd nu învățam de loc. Aveam însă, e drept, o mare facultate de a mă adapta, și asta făcea să crape de necaz pe unii concurenți ai mei, care credeau că notele mele bune sînt o nedreptate."

Lipsit de orientare cu desăvîrșire era G. Călinescu în literatura contemporană lui. Pare de necrezut, dar, în anii de studenție și mai tîrziu, G. Călinescu nu numai că nu cunoștea poezia lui Tudor Arghezi, dar nu auzise cel puțin de numele poetului. A declarat-o singur, tîrziu de tot, și împrejurările în care încredințează tiparului o asemenea mărturisire exclud bănuiala unei eventuale intenții de voită inducere în eroare : „Cîtă vreme am fost student, nu am auzit o dată pomenindu-se de la catedră de Tudor Arghezi. *Îmi era ca poet total necunoscut* (subl. mea), cînd, în Italia fiind, cineva mi-a vorbit cu mari laude despre poezia lui, care începea să devină notorie. Întors în țară, am văzut pe autorul «cuvintelor potrivite» la tipografie, unde își supraveghea singur tipărirea întîiei sale culegeri de poeme." [12] Exemplul nu-i izolat. Lui G. Călinescu, în aceeași perioadă, necunoscut îi era și numele lui Mihai Ralea [13], a cărui semnătură era cu regularitate întîlnită în *Viața românească* sub suita de articole *Ideea de revoluție*, apărută în perioada studenției călinesciene.

Se aflau în epocă tineri apropiați de vîrsta lui G. Călinescu mai informați și cu un cîmp mai larg, uneori de-a dreptul uimitor, de cunoștințe. Mă gîndesc la Mircea Eliade. Cînd

[11] Valer Donea (Profira Sadoveanu) : *De vorbă cu G. Călinescu*, *A.L.A.*, nr. 797, 15 martie 1936, p. 5.

[12] G. Călinescu : *Tudor Arghezi*, *Contemporanul*, nr. 21, 20 mai 1960, p. 1.

[13] *Idem*, *Mihai D. Ralea*, *Divagații*, *Gîndirea*, an. VIII nr. 10, octombrie 1928, p. 412.

studentul G. Călinescu promova al doilea an universitar, liceanul Mircea Gh. Eliade (avea numai 14 ani !) intra în publicistica vremii cu o inimitabilă maturitate intelectuală. S-ar putea obiecta diferența de vîrstă de aproape un deceniu. Dacă îl așezăm pe G. Călinescu lîngă B. Fundoianu — diferența dintre ei este de numai un an — comparația este indiscutabil în defavoarea celui dintîi. B. Fundoianu scrie versuri de la opt ani ; G. Călinescu, cum va repeta ori de cîte ori are prilejul, de la patru ani. Numai că la cincisprezece ani B. Fundoianu publică poezii memorabile în *Versuri și proză*, în *Viața nouă* și, în vreme ce G. Călinescu trimitea încercări rizibile *Sburătorului*, B. Fundoianu publica poemele ce vor alcătui ulterior materia *Privelиștilor*. Se va invoca talentul. La B. Fundoianu este învederată vocația poetului înnăscut ; la G. Călinescu, ușurința versificației. B. Fundoianu îl depășește pe G. Călinescu, în acești ani, tocmai în interpretarea critică a literaturii române și străine ; el scrie cu o siguranță exemplară despre clasici, izbutind a-i proiecta pe pînza literaturii universale. Creangă, afirma tînărul critic, spre a ne opri la un singur exemplu, „e un artist al cuvîntului, în același sens în care poate avea o semnificație arta lui Mallarmé", și apropia pe *Harap Alb* de *L'Après midi d'un Faune* [14]. Ideea exprimată acum de B. Fundoianu : „Creangă trebuie citit după multă pregătire și lectură", va fi reluată în termeni superiori de G. Călinescu în *Viața lui Ion Creangă*. Cu o largă comprehensiune îmbrățișează B. Fundoianu poezia lui Tudor Arghezi, așezîndu-l pe poet — în *Chemarea* lui Ion Vinea — sub raport valoric, cel dintîi, alături de Eminescu. Se adaugă la aceasta cunoașterea impecabilă a limbii și literaturii franceze. Roadele lecturilor s-au concretizat în numeroase studii care vor alcătui materia volumului *Imagini și cărți din Franța*, apărut în 1921, anul în care G. Călinescu abia începuse să scrie scurte note la *Roma*.

Franțuzească atît cît să poată citi mulțumitor știa și G. Călinescu și o studia la Universitate în continuare. În lucrarea despre piesa lui Calderón se folosește de o ediție franceză. Mențiunea bibliografică la această teză : „Pedro Calde-

[14] B. Fundoianu : *De la Nică a lui Ștefan la Mallarmé*, *Sburătorul literar* an. I, nr. 22, 11 februarie 1922.

rón, *L'Alcade de Zalaméa,* Paris, Nelsson. M-am servit de această ediție în lipsa alteia", a servit emiterii ipotezei unor eventuale, de acum, preocupări pentru limba și literatura spaniolă. Incertitudinea constă în faptul că propoziția poate fi interpretată fie că tînărul n-a avut la îndemînă o ediție critică franceză, colecția Nelsson fiind una de popularizare, fie că i-ar fi lipsit o ediție în limba spaniolă. Înclin spre luarea în considerație a celei dintîi ipoteze. De limba spaniolă, acum, G. Călinescu, hotărît nu se preocupa. O referire la literatura spaniolă și la lecturile în limba lui Cervantes a emis-o adiacent G. Călinescu, vorbind despre studiile făcute la Roma : „Cunoscător specializat al literaturii italiene și, aș îndrăzni să spun, destul de atent și al altora, a trebuit prin natura lucrurilor să privesc și spre Iberia, și masiva *Biblioteca de autores españoles* a lui Rivadeneyra, îngrămădită într-un raft de galerie al unei biblioteci romane, a cunoscut acum peste douăzeci de ani desele mele îmbrățișări" [15]. Că la Roma răsfoia cărți în limba spaniolă e de crezut. Afirmația o utilizăm totuși cu prudență. Nu am întîlnit, pînă la elaborarea *Istoriei literaturii române...,* texte care să ducă la concluzia cunoașterii mulțumitoare a limbii spaniole. Referințele la literatura spaniolă întîlnite în cronicile literare și în *Istoria literaturii române...* privesc scrierile fundamentale, traduse în mai toate limbile, îndeosebi în franceză.

Limba străină al cărei studiu l-a început sistematic în vremea studiilor superioare G. Călinescu a fost limba lui Dante, iar intelectualul care va juca rolul hotărîtor în formarea viitoarei personalități călinesciene a fost profesorul de limba italiană Ramiro Ortiz.

Întîlnirea a avut loc spre sfîrșitul primului an universitar, între rafturile pline cu cărți ale bibliotecii, în aerul saturat de miresmele hîrtiei tipărite. Liniștea de templu a sălii de lectură a fost tulburată de zgomotul pașilor unui „domn scund, rumen la față și mai ales jovial". Străinul l-a privit cu interes pe tînărul bibliotecar ce, emoționat, se repezise să-și pună haina, s-a recomandat „profesor Ramiro Ortiz" și i-a întins „amical" mîna. Pentru G. Călinescu, întîlnirea a fost decisivă și indubitabil i-a modificat cursul destinului. Între

[15] *Impresii asupra literaturii spaniole,* Ed. Fundațiilor Regale, 1946, București, p. 16.

profesor şi student s-a legat, oricît de nepotrivit ar părea cuvîntul, o strînsă prietenie. „...de atunci am rămas prieteni. Prieteni, căci oricît de ciudat ar suna acest cuvînt cînd e vorba de raporturi între inşi de vîrste şi calităţi aşa de deosebite, există o anume înclinaţie sufletească ce face ca cineva să intuiască în altul un suflet apropiat." [16]

De această prietenie, „disproporţionată şi spontană", studentul a „abuzat în cel mai nepermis grad", îşi aminteşte G. Călinescu : „Eram înscris la alte materii, nu asistam decît ca observator la seminariile şi cursurile de limbă italiană, fugeam de la examene, şi cu toate acestea eram socotit ca ceva inerent specialităţii, ca un element de marcă ce nu poate lipsi". Asemenea raporturi erau normal să atragă atenţia : „Ori de cîte ori, într-un cerc de intelectuali, apăream eu, eram întrebat : «Ce-ţi mai face maistrul (sic) ?» Şi ori de cîte ori apărea d. Ortiz, era întrebat: «Ce-ţi mai face elevul ?» Adeseori elevul dispărea cu lunile, şi profesorul, îngrijorat, spunea la toată lumea că am dispărut."

Acele dispariţii „cu lunile" vor fi fost determinate şi de obligaţiile profesionale ale „elevului". În anul universitar 1920—1921, profesorul D. Onciul, decanul, i-a propus să vină la Arhivele Statului „ca paleograf". Postul se obţinea prin examen. Rememorat mai tîrziu, asupra acestui episod se va resfrînge zîmbetul melancolic al fostului student şi va fi creionat cu duioasă fineţe portretul unui om : „Am dat examen. La paleografie a mers, dar examenul de istorie n-a reuşit. — Nu-i aşa, bre ! mi-a zis Onciul confidenţial, însă m-a primit cu multă bunătate. Omul părea fioros. Şchiopăta şi el îngrozitor şi se urca cu dificultate pe scări şi, cînd călca astfel, barba albă i se resfira, pardesiul i se urca de la spate în sus şi aveai impresia că vine un Hefaistos. Vocea lui era un răcnet. Cînd am depus jurămîntul, n-am putut să-mi stăpînesc tremurarea mîinii de emoţie. În fond era un om excelent..." [17]

Funcţiei de subbibliotecar la Facultatea de litere şi filozofie i se adaugă-acum şi funcţia de paleograf la Arhivele

[16] G. Călinescu : *La o despărţire, Roma,* an XIII, nr. 3, iulie-septembrie 1933, p. 9.

[17] *Rememorări, loc. cit.*

Statului, iar după întoarcerea din excursia făcută în Italia, va cumula și pe aceea de bibliotecar la Arhive [18], pe care o va deține pînă în 1923.

3. PRIMII PAȘI

În decembrie 1920, G. Călinescu își face debutul publicistic în ziarul *Dimineața* cu o scurtă dare de seamă despre *Conferințele Societății studenților în litere* (*Dimineața*, an. XVII, nr. 5162, 15 decembrie 1920 p. 2). „Succesul primelor două conferințe din ciclul social organizat de Societatea studenților în litere — scria el — arată îndeajuns interesul tinerimii universitare, precum și al publicului pentru această formă cu totul atrăgătoare de semănare a ideilor. În fața unei asistențe numeroase, arhimandritul Scriban a vorbit ieri despre *Forțele neîntrebuințate în viața socială.*" Aceste două fraze alcătuiesc în timp întîiul comentariu publicistic călinescian. Următoarele trei paragrafe rezumă cu exactitate conferința arhimandritului Scriban, autorul nepermițîndu-și nici o părere personală.

Spre sfîrșitul aceluiași an, profesorul Ramiro Ortiz a început preparativele pentru editarea *Romei,* revistă de cultură italiană, al cărei prim număr a apărut în ianuarie 1921. Inițiativele maestrului nu l-au lăsat indiferent pe G. Călinescu ; dimpotrivă, e de crezut a fi participat activ la pregătirea apariției revistei : „...am luat parte la toate întreprinderile d-lui Ortiz, la înființarea revistei *Roma...*" [1]

În primele două numere ale *Romei,* G. Călinescu nu semnează nimic. E amintit în schimb în dările de seamă, redactate de Ramiro Ortiz, că va ține sau a ținut în cadrul catedrei de limbă și literatură italiană a Universității din Bucu-

[18] *Anuarul Universității Mihăilene,* pe anul academic 1938—1939, vol. XXIV, cap. *Date biografice,* Iași, 1942, p. 42.

[1] G. Călinescu : *La o despărțire, loc. cit.*

reşti una sau mai multe conferinţe : „Alte conferinţe despre *Literatura mistică contemporană* (Giosuè Bocsi, Carlo Stuparich, Pierro Jahier, Renato Serra ş.a.), despre *Polemica carducciană,* despre *Mişcarea literară de la «Leonardo» şi de la «Voce»,* despre *Tradiţionalismul în literatura italiană* vor ţine domnii N. Creţu, C. Dumitrescu, G. Călinescu şi domnişoarele..." [2]

În paginile revistei *Roma,* G. Călinescu debutează ca „traduttore" în martie 1921, semnînd versiunea în limba română a unui fragment din *Decameronul* lui Boccaccio : *Nuvela lui Nastaglio degli onesti.* Traducerea e fluentă, traducătorul denotă o mulţumitoare cunoaştere a limbii italiene, intuieşte spiritul originalului şi sugerează patina vechimii fără a cădea în exagerări. Atunci, amintitele eschivări de la cursuri şi seminarii sînt, la data cînd au fost scrise (1933), simple exagerări ? Autorul a intenţionat să sugereze un incipient neconformism juvenil, ori „dispariţiile" intermitente erau folosite de ambiţiosul student pentru aprofundarea limbii lui De Sanctis ? Înclinăm mai degrabă spre ipoteza ultimă.

Sub titulatura generală „Cronica", cu subdiviziunile : *literară, italo-română* ş.a., *Roma* publica cu regularitate o pagină sau două de scurte informaţii cu caracter eterogen ; erau prezentate cărţile italiene, se aminteau conferinţele despre literatura italiană ţinute cu felurite prilejuri, se semnalau studiile şi articolele referitoare la literatura şi cultura italiană etc.

În numărul 5, din luna mai 1921, al *Romei* întîlnim la rubrica de mai sus o dare de seamă despre *Comemorarea lui Dante,* datorată lui G. Călinescu. Textul e iscălit cu iniţiale, şi gestul, vom vedea, nu e lipsit de semnificaţie.

Reporterul descrie solemnităţile organizate la Bucureşti, la 27 mai 1921, cu prilejul aniversării celui de al şaselea centenar al morţii lui Dante. Relatarea, sub care se întrevede o sinceră şi entuziastă însufleţire, e înecată sub povara epitetelor de uzată şi abuzată rezonanţă : „D-l Director Pogoneanu deschide serbarea printr-o scurtă cuvîntare, în care, în vorbe mişcătoare, arată dragostea şi interesul tineretului român pentru limba şi literatura italiană ; după

[2] *Roma,* an. I, nr. 1, ianuarie 1921, p. 7.

aceea, d-na Anita Linden, profesoară de limba italiană la liceu, ia cuvîntul şi, într-o conferinţă * foarte aplaudată în care forma şi fondul erau perfect armonizate, reuşite..." etc. Se vede bine că tînărul, emoţionat, se străduia să scrie frumos, însă fraza este lipsită de naturaleţe şi stilul, preţios, emfatic, cu atît mai mult cu cît comentatorul ţine cu orice preţ să fie solemn : „Discursurile atît de erudite şi calde ale d-lor profesori Iorga şi Ramiro Ortiz au fost ascultate cu atîta evlavie de publicul nu prea numeros, însă ales printre aceia capabili să simtă măreţia unei astfel de zile, încît se avea impresia că, deasupra neamurilor şi a timpurilor, spiritul nemuritorului Dante plutea şi în mijlocul celor ce erau de faţă". Sau : „D-l profesor Iorga arată cum în adîncul *Divinei comedii* se sculptează persoana viguroasă a marelui florentin, care a fost înainte de toate un mare luptător..." etc., etc.

Într-un studiu asupra începuturilor călinesciene, D. Micu îşi exprima [3], referindu-se la acest articol, bănuiala unei posibile imixtiuni în text a lui Ramiro Ortiz. Intervenţia unei alte persoane în text, ştiind care sînt obiceiurile în redacţii, nu pare exclusă. Să se observe însă că şi ulterior, timp de aproape opt-nouă ani, în colaborările din *Roma* şi din alte periodice, cu mai multă sau mai puţină intermitenţă, fraza călinesciană este năpădită de buruiana emfazei. Aceasta se întîmplă, de regulă, şi mecanismul psihologic nu e greu de bănuit — ori de cîte ori G. Călinescu acordă importanţă subiectului sau are convingerea că tema abordată se ridică deasupra mediei.

Cînd nutreşte încredinţarea că ceea ce scrie e relativ lipsit de însemnătate, G. Călinescu se mişcă în mijlocul frazelor cu naturaleţe şi chiar cu un început de personali-

* O relatare a unei alte expuneri în acelaşi stil făcuse G. Călinescu în ziarul *Dacia (Conferinţa d-nei Anita Linden, Dacia,* an III, nr. 99, 7 aprilie 1921, p. 2). Prilejul era nimerit şi pentru a-şi exprima sentimentele de gratitudine pentru Ramiro Ortiz : „Duminică dim. Cercui de studii italiene şi-a ţinut prima sa şedinţă regulată sub preşedinţia harnicului şi veşnic tînărului ei conducător, d. prof. univ. şi director al revistei *Roma* Ramiro Ortiz. D-nei Anita Linden i se cuvin toate laudele de a fi inaugurat aceste şedinţe printr-o interesantă şi originală comunicare despre «Elementul durerii în opera lui Gabriele d'Annunzio»." etc.

[3] *Începuturile, Viaţa românească,* nr. 6, 1965, p. 52.

tate. Așa sînt, de pildă, însemnările referitoare la înființarea unei catedre de limba și literatura română în cadrul Universității din Roma, informarea privind deschiderea cursurilor de vară de la Neapole [4] ș.a. De asemenea, notele despre cărți, foarte scurte, reduse la două-trei fraze, ne pun în față, într-o formă incipientă, bineînțeles, pe viitorul critic literar. Un exemplu îl constituie recenzia romanului *Una donna* [5] al Sibillei Aleramo : tînărul notează problematica narațiunii : „Cititorul urmărește cu simpatie suferințele unei ființe neîndreptățite din punct de vedere social...", și reține un citat ce i se pare caracteristic, iar lectorului îi sugerează universul scrierii.

S-a emis în anii din urmă ipoteza — luîndu-se ca punct de plecare o afirmație a lui G. Călinescu însuși, exprimată în *Istoria literaturii române...* și ulterior, în repetate rînduri, cu diverse prilejuri — că literaturizarea excesivă a textelor călinesciene din perioada debutului s-ar datora unui lirism congenital. Asupra acestui lirism nativ am rezerve și mai curînd sînt înclinat să văd în imaturitatea stilului călinescian dibuirile firești ale începutului, cum o va demonstra analiza producției critice din anul 1924.

Ceea ce poate intriga pe neinițiat este faptul, rar de tot, e drept, că articolele din anul 1921, anul debutului, sînt semnate cu inițiale. Ambiție, orgoliu, înțelepciune sau spirit critic incipient ? Să se fi manifestat latura critică a spiritului său, fie și inconștient, de pe acum ? Să-și fi dat seama de lipsa unui stil personal — lipsă probată, de altfel, și de lucrările sale de seminar —, și a încercat a corija deficiența printr-o susținută activitate al cărei unic martor să fi fost, eventual, profesorul Ramiro Ortiz ? Nimic mai probabil : „Tot ce-am învățat în Universitate — va rememora această perioadă G. Călinescu [6], la plecarea lui Ortiz din țară, chemat la Universitatea din Padova — de la d. Ortiz am învățat. Cu el m-am deprins a scrie cărți, cu el am deprins meșteșugul informației literare și al construcției critice pe substrat istoric, de la el știu tot ce știu." Așa s-ar putea găsi o explicație plauzibilă și tăcerii ulterioare din anii 1922—1923. În orice caz, ne aflăm în fața unei

[4] Amîndouă în *Roma*, an. I, nr. 6, iunie 1921, p. 7.
[5] *Roma*, an IV, nr. 3, martie 1924, p. 12.
[6] *La o despărțire, loc. cit.*

voințe nu prea des întîlnite ; nu oricine ar fi putut rezista ispitei publicistice cu facilitatea relativului acces în paginile unei publicații pe care o avea G. Călinescu.

În vara anului 1921, a intervenit în viața lui G. Călinescu un eveniment memorabil : a plecat în Italia, într-o excursie organizată de profesorul Ramiro Ortiz pentru studenții săi. Scopul oficial al călătoriei îl constituia participarea la cursurile de vară, despre limba și literatura italiană, organizate de Universitatea din Neapole. G. Călinescu a solicitat în prealabil concediu de la Arhivele Statului ; D. Onciul i l-a aprobat „îndată" [7]. Plecarea a avut loc pe mare, pe vasul „România" și, parțial, viitorul poet a parcurs drumul străbătut de Alecsandri în mai 1846. Excursioniștii s-au oprit la Istambul, Atena, Catania și, se-nțelege, la Napoli, unde au fost găzduiți în localul liceului „Vittorio Emmanuele".

Cineva, pe vas și în Italia, a făcut mai multe fotografii. Studenții sînt fotografiați la prova, pe babord, pe puntea vasului. Poate, dintre ei, ochii lui G. Călinescu privesc spre noi. El se află cu siguranță în grupul strîns în jurul statuii regelui Emmanuele, din piața orașului Neapole. E imposibil să-l recunoaștem : fotografiile au fost luate de la o prea mare distanță.

La Neapole, românii au făcut cunoștință mai întîi cu orașul : au trecut pragul Bibliotecii Naționale, seara s-au plimbat pe Via Toledo și în ziua următoare au vizitat împrejurimile : Posillipul, insula Capri. Planul excursiei fusese astfel întocmit, încît, înaintea începerii cursurilor de la Neapole, studenții români să poată vizita și Roma timp de douăsprezece zile. În orașul de pe Tibru, Ramiro Ortiz și-a dus studenții la Coliseu, la Termele lui Caracalla, în fața Forului și Palatinului. Cu emoție au pășit tinerii valahi pe pavajele anticei Via Appia ; au poposit undeva la un han ; în apropiere, țăranii strîngeau fînul în clăi. Aromele cîmpului trebuie să le fi trezit nostalgiile țării și cîțiva studenți, nemaiputînd rezista ispitei, s-au urcat cu voluptate pe una din căpițe.

Întorși la Neapole, excursioniștii au redevenit cursanți : dimineața audiau prelegerile despre limba, literatura și istoria poporului italian, seara, în grupuri, treceau pe Riviera di Chiaia. Într-una din zile au vizitat muzeul San Martino. De pe

[7] *Rememorări, loc. cit.*

balconul clădirii, priveliștea înfățișată românilor era feerică : la dreapta, stinse în zare, se vedeau clădirile Ischiei ; la stînga, Sorrento și, scăldată în albastrul mării, Capri. Înaintea întoarcerii spre țară, au urcat, refăcînd poate, în gînd itinerarul moldoveanului Asachi, spre Vezuviu. [8]

La reîntoarcerea în țară, G. Călinescu a fost numit de profesorul D. Onciul și în funcția de bibliotecar la Arhive, „prilej de existență izolată în săli îndepărtate și de somnolări pe o canapea de mușama" [9]. Noua funcție administrativă a adus cu sine, după o prealabilă inspecțiune a rafturilor cu cărți, o nouă arie de lecturi.

Trecuse în al treilea an universitar. * Absorbit de grija examenelor, de însușirea limbii italiene, nu mai are răgaz să se ocupe de altceva. Între timp — și sugestia profesorului Ramiro Ortiz trebuie să fi avut greutate în opțiunea studentului — G. Călinescu se hotărîse să-și ia ca materie principală limba și literatura italiană și, secundar, româna. A terminat al treilea an de studii în vara anului 1922, dar nu s-a prezentat la examenul de licență. În luna martie 1923 a fost numit profesor de filozofie la Liceul Gh. Șincai din București [10], iar în iunie, același an, a susținut și promovat examenul de licență [11] în specialitatea limba italiană. Scăpase, în sfîrșit, de grija obligațiilor școlare. În toamna anului 1923 își rezolvă provizoriu și problema catedrei ; i se ivește posibilitatea de a preda direct în specialitate : suplinește pe Claudiu Isopescu la catedra de limba italiană la liceele Gh. Șincai și Matei Basarab din București.

Mai mult decît de problemele catedrei era preocupat G. Călinescu de realizarea sa pe plan spiritual.

---

[8] Alexandrina Mititelu: *Napoli-Roma, Roma,* an I, nr. 11, noiembrie 1921, p. 2—3.

[9] G. Călinescu : *Rememorări, loc. cit.*

* Peste șase ani va sugera că terminase studiile universitare în 1921 : „Descătușat în sfîrșit de obligațiuni școlare, urcam treptele de lemn unsuros, ce putrezeau cu miros de salpetru sub lumina suspectă a unui reverber miop, numai spre a-mi întări cu documente zdrobitoare îndoiala în știința, talentul și metoda celor care aveau vina de a fi mai bătrîni ca mine" (G. Călinescu : *Sub masca lui Vasile Pârvan, Gîndirea,* an VII, nr. 9, septembrie 1927, p. 212).

[10] *Anuarul Liceului Gh. Șincai,* 1923—1924, București, 1925.

[11] *Anuarul Universității din București,* 1924—1925, București, 1926.

Pe la sfîrşitul lui ianuarie sau începutul lunii februarie 1924, G. Călinescu şi-a făcut intrarea în literatura română cu traducerea cărţii lui Giovanni Papini *Un om sfîrşit*. Acum iscăleşte cu numele întreg, ortografiat Gh. Călinescu. Cartea, apărută în Italia în 1912, tradusă aproape imediat în numeroase limbi europene, era celebră în epocă, şi faima, relativ întunecată de patina vremii, şi-a păstrat-o pînă astăzi. E îndoielnic că G. Călinescu a tradus romanul atras fiind de problematica lui. El începe traducerea lui Giovanni Papini datorită unui complex de împrejurări favorabile, în care este de crezut că Ramiro Ortiz a avut iarăşi rolul principal.

Versiunea românească a romanului *Un uomo finito* fusese iniţial încredinţată de Editura „Cultura Naţională", încă din 1922, lui Apostol Culea. Acesta, nu se ştie bine din ce motive, a hotărît să facă o traducere prescurtată şi a început efectiv lucrul, fiindcă, prin septembrie, *Roma* [12] vestindu-şi cititorii despre apropiata apariţie în româneşte a cărţii lui Giovanni Papini, preciza că A. Culea „o lucrează". Trunchierea textului mai degrabă, decît calitatea versiunii româneşti, la care s-ar putea adăuga şi lipsa de entuziasm a traducătorului, au determinat editura să-şi caute alt colaborator, pe care ştia sigur că-l găseşte printre absolvenţii Seminarului de limba italiană al profesorului Ortiz. Acesta a fost, desigur, cel dintîi consultat şi cuvîntul său a căzut greu în cumpănă.

Lăsînd la o parte toată problematica volumului, ceea ce solicită atenţia lectorului în cartea lui Papini este setea faustică de cunoaştere a eroului, care şi astăzi fascinează; pornind de la o disciplină de bază, el îi urmăreşte toate ramificaţiile conexe posibile, năzuind spre exhaustiv. Muncă de titan, firească, însă dincolo de aparenţe *Un om sfîrşit* este strigătul spre lume al unui tînăr ce descoperise adolescenţa ca o ipostază de fermecătoare obsesii cerebrale. *Un om sfîrşit* a absorbit aspiraţiile unei întregi generaţii de tineri, îndeosebi în preajma primului război mondial. Structural, G. Călinescu nu se apropie de Giovanni Papini, şi rezerva este vizibilă în răceala acestei corecte traduceri. Copilăria şi adolescenţa călinesciană nu au cunoscut deliciile obsesiilor intelectuale, tînărul nu fusese devorat de curiozitate precoce, nu-l încercase ispita însuşirii sistematice a cunoştinţelor enciclopedice. Dimpotrivă, după lec-

[12] An II, nr. 9, septembrie 1922, p. 7.

tura lui Giovanni Papini, G. Călinescu va proceda invers, şi gîndurile dezvăluite cîţiva ani după aceea [13] par a cuprinde referiri indirecte la autorul celor *24 cervelli* : „...constatarea că acei tineri care, din orgoliu sau din nobilă năzuinţă, citesc fără ordine şi fără măsură capătă un fel de tulburare, un fel de împînzire a minţii, tot atît de primejdioasă ca şi desăvîrşita ignoranţă, m-au făcut să caut numai ce era esenţial şi să citesc temeinic şi de trei ori o carte bună decît o dată trei cărţi trecătoare".

4. „*AM REDACTAT O VREME REVISTA* ROMA"

Traducerea cărţii lui Giovanni Papini, ce a fost, probabil, văzută înainte de a fi predată editurii de Ramiro Ortiz, i-a consolidat profesorului încrederea în fostul lui student şi i-a permis, ca o dovadă de preţuire, în 1924, redactarea cîtorva din numerele revistei. Acesta este anul „redactării" revistei *Roma,* de care vorbeşte G. Călinescu în *Istoria literaturii române...* Sugestia poate să fi venit de la Ramiro Ortiz. Nu e exclus totuşi ca G. Călinescu să fi formulat, prin toamna anului 1923, imediat sau la puţină vreme după terminarea traducerii, o propunere concretă în sensul acesta şi directorul revistei s-o fi acceptat.

Dovadă stau numerele *Romei* redactate de G. Călinescu ; structura lor nu seamănă cu nimic din ce s-a scris pînă atunci în *Roma.* În total, G. Călinescu a conceput şi a realizat, în cursul anului 1924 : numărul unu, din ianuarie, numărul trei, pe luna martie, un număr dublu pe perioada de vară, 6—7, iunie-iulie, şi numărul opt din luna august ; a mai colaborat sporadic la *Roma* numai în luna februarie a aceluiaşi an.

Toate numerele gîndite şi realizate de G. Călinescu sînt restructurate tematic în jurul cîte unui scriitor : Luigi Pirandello, Francisco d'Assisi, Alfredo Panzini şi Adolfo de Bosis,

[13] *Ascensiune, Gîndirea,* an VIII, nr. 5, mai 1928, p. 195.

scopul tînărului critic fiind de a-l familiariza pe cititorul român cu cîteva din personalităţile de seamă ale literaturii italiene. Structura lor e aproape identică : un studiu de istorie literară comunică datele esenţiale referitoare la viaţa şi opera scriitorului ; urmează, apoi, traducerea unor fragmente socotite semnificative, se urmăresc, sumar, ecourile operei în ţările europene de limbă romanică şi se dă o bibliografie la zi despre om şi operă. Numărul mai cuprindea o pagină-două de recenzii şi note, ce aveau rostul de a introduce pe intelectual în atmosfera fenomenului literar contemporan. Materialele, în întregime, erau scrise sau traduse de G. Călinescu, care semna cu numele prescurtat — Călin — sau întreg — ortografiat Gh. Călinescu ori G. Călinescu — cu iniţiale majuscule sau de rînd.

Conştiincios informată, nelipsindu-i o anume vioiciune spirituală, producţia critică a anului 1924 nu este călinesciană în accepţia contemporană a epitetului. Caracterizările, concluziile globale nu sînt toate originale. Judecate cu obiectivitate, din perspectiva istoriei literare, articolele şi studiile călinesciene relevă un începător cu oarecare personalitate. Asemenea catargelor ce vestesc prezenţa corăbiilor la orizont, ici-colo se ivesc semnele viitorului mare critic, nu în ceea ce spune efectiv, chiar dacă, uneori, ceea ce spune nu e de loc banal, ci în atitudinea generală a criticului faţă de materialul pe care-l mînuieşte.

Întîi de toate, constantă rămîne tendinţa de a epuiza subiectul tratat cu tehnică personală. Tînărul caută un element biografic caracteristic şi îşi începe articolul brusc, abrupt, aidoma prozatorului ce intră în acţiune : „A murit de curînd, într-o vilă la mare, din împrejurimile Anconei, Adolfo de Bosis, poet italian din epoca d'annunziană. Revistele şi ziarele au vorbit despre el cu o respectuoasă şi discretă solemnitate, regele şi regina Italiei, D'Annunzio şi multe alte personalităţi marcante au urmărit îngrijorate mersul boalei..." [1] Imprevizibilul acesta captează atenţia, trezeşte interesul şi, deşi pe parcurs lucrurile reintră în normal, lectorul parcurge înfrigurat textul, aşteptînd parcă altceva.

Prezentarea vieţii scriitorului este însoţită de succinte caracterizări ale scrierilor, biografia împrumutînd semnificaţiile

[1] G. Călinescu : *Adolfo de Bosis, Roma*, an IV, nr. 8, august 1924, p. 1.

sale operei şi opera îmbogăţindu-şi sensurile prin relevarea momentelor fundamentale ale biografiei. Adunînd aspectele esenţiale ale operei în jurul unui motiv central, criticul caută nota dominantă a literaturii studiate, folosindu-se de citate concludente şi apreciază, cu îndreptăţite şovăieli, scrierea în funcţie de realizarea estetică. În această operaţie se surprind notele comune şi se pun în evidenţă diferenţele specifice. Şi Pirandello, şi Panzini, scrie G. Călinescu, sînt nişte „umorişti". La Panzini, „...evocarea e o dovadă de rafinament şi de mare emotivitate, nu de mai adînc spirit critic" [2]; sub crusta umorului, Pirandello găseşte nuanţe tragice: „Pirandello şi-a intitulat comedii cea mai mare parte din piesele sale, dar ele în fond au un înţeles tragic. Sub haina ridicolă a cutărui erou se ascunde o durere, un suflet neînţeles şi persecutat pentru îndrăzneala de a fi înfruntat opinia publică fără să se ascundă dindărătul unor convenţiuni." [3] De aici se trece la comparaţia cu teatrul lui Ibsen şi Shaw, încercînd delimitarea dramaturgiei pirandelliene în ansamblul dramaturgiei universale.

Dispersată în restul producţiei critice, personalitatea călinesciană se relevă deodată, aproape de necrezut, într-un început de organizare, în *Sfîntul Francisc, sărăcuţul lui Cristos*. [4]

Studiul e scris cu mai multă siguranţă, poate pentru că acum redactorul acumulase o anumită experienţă, dar ceea ce îl determină pe istoricul literar să se oprească la textul de faţă în mod deosebit este altceva. Sub dibuirile şi stîngăciile începutului se iveşte firav întîiul semn al unei noi orientări critice: introducerea în comentariul analitic a mijloacelor specifice literaturii: evocare, portret, descriere, iar compoziţional materialul e organizat cu simţul artistic al prozatorului.

După reproducerea unui citat din cîntul al XI-lea al *Paradisului*, în care Dante evoca figura Sfîntului Francisc, G. Călinescu recreează biografia „sărăcuţului": „...în anul Domnului 1182, se născu Francisco d'Assisi, fiu al lui Petro Bernardone, bogat negustor de stofe, şi al soţiei sale Pica, şi botezat în catedrala San Rufino. Lipsa documentelor — şi aici trebuie căutat începutul metodei călinesciene — e suplinită printr-o in-

[2] *Idem, Alfredo Panzini, Idem,* nr. 6—7, iunie-iulie 1924, p. 4.
[3] *Idem, Luigi Pirandello şi pirandellismul, Idem,* nr. 1, ianuarie 1924, p. 3.
[4] *Roma,* an IV, nr. 3, martie 1924.

tuire, în genere exactă, a relaţiilor sociale şi a preceptelor morale ale epocii, dar şi prin extinderea asupra personajelor a unor trăsături tipice tinerilor de aceeaşi vîrstă şi condiţie socială : „Cum va fi fost copilăria sa, ce gînduri îi vor fi mîngîiat anii adolescenţii, zice G. Călinescu, nu ştim. Dar, tînăr, cunoscu viaţa petrecerilor şi armelor, ca unul ce făcea parte dintr-o familie bogată. În sufletul său clocoteau de pe atunci doruri nelămurite de strălucire şi aventuri." Din cînd în cînd, stilul are întorsături arhaice, ce atestă lectura cronicarilor, o propoziţie fiind luată aproape identic din Grigore Ureche, dar fraza în ansamblu reprezintă o merituoasă interpretare a unui portret în maniera ştiută din *Viaţa lui Mihai Eminescu* : „Era acest Francisc mic de stat, cu faţa prelungă, buzele subţiri şi palide, barba neagră şi rară, subţiratec şi gingaş la trup, cu mîinile slabe şi degetele lungi, cu înfăţişarea blîndă şi spirituală". După prezentarea vieţii eroului pe întreaga ei durată, cu sublinierea trăsăturilor esenţiale de caracter, criticul urmăreşte legenda creată în jurul sfîntului şi la sfîrşitul consideraţiilor referitoare la atmosfera franciscană, încheie cu o paralelă între Francisco d'Assisi şi Isus. Aplicată în analiza operei, aceeaşi metodă se dovedeşte deocamdată insuficient stăpînită, patosul învecinîndu-se cu delirul liric.

Aici, am convingerea, se află cheia înţelegerii personalităţii călinesciene. Nu de lirism congenital este vorba. Cine face la douăzeci de ani versuri ce iau numaidecît în redacţii, drumul coşului nu e poet înnăscut. Indiscutabil însă — textele stau mărturie — există la G. Călinescu o vocaţie critică, instinctuală deocamdată ; lipsesc principiile teoretice, nici vorbă nu poate fi de un sistem — vocaţie aşezată pe o înclinaţie vagă spre literatură în general şi construcţie epică îndeosebi. Totul se găseşte încă în stare brută, larvară, nimic nu e cultivat sistematic. Ba mai mult, atracţia spre epicizare şi vocaţia critică coexistau independent ; textele nu oferă vreun indiciu de fuziune conştientă, eventualele interferări de planuri datorindu-se exclusiv întîmplării. Relativa superioritate a articolului analizat mai sus vine înainte de toate din comuniunea spirituală dintre G. Călinescu şi personajul său, al cărui destin se pare a-l fi impresionat puternic. În celelalte studii, unde punctele de contact între critic şi scriitorul analizat lipsesc, echilibrul lăuntric este sfărîmat şi, în afara unor certe semne ale talentului, impresia de hibrid nu poate fi înlăturată. Nemaiîndepli-

nind rosturi estetice, evocarea, descrierea, visarea pe marginea textului, confesia încep să fie simțite corp străin în ansamblul scrierii.

Curată beție de cuvinte este, de exemplu, analiza cărții lui Alfredo Panzini, *La lanterna di Diogene*, locvacitatea cu care tînărul își relatează trăirile sufletești înecînd literalmente expunerea : „A fost într-o zi grozavă de vară. Peste orașul aproape pustiu și învăluit în fumul alb al zădufului meridian, soarele privea enorm și neînduplecat, încremenind parcă totul cu ochiul dogorîtor și fulgurent [...]. Atunci, ieșind spre a-mi regăsi Larii din templul cubic, unde explic diurnal noilor generații organizația Assyriei sau arcanele modului subjonctiv în limba lui Aligheri, am luat-o [...] de-a lungul fășiei salvatoare de umbră..." etc., etc. Afectează a afla abia atunci de *La lanterna di Diogene*, răsfoiește cartea, observă că toată narațiunea se reduce la o călătorie cu bicicleta și îl însoțește pe autor în drumul lui, literaturizînd excesiv și ilustrîndu-și afirmațiile cu bogate citate. Acestea toate pe șase pagini mari de revistă ! (În 1927, înlăturînd învelișul parazitar al prezentului studiu, G. Călinescu îi va prelua scheletul, transportîndu-l cu fraze cu tot în articolul cu același titlu din *Viața literară*. La fel va proceda și cu recenzia la volumul *Novelle sclavagge* a lui Ferdinando Paolieri.)

Din august 1924, pînă la începutul anului 1927, G. Călinescu nu a mai colaborat la *Roma* decît în două rînduri, cu o notiță despre Giuseppe Lugli (*Roma*, nr. 3, martie 1925) și cu traducerea unei părți din articolul *De la D'Annunzio la noi*, de Mario Puccini (*Roma*, nr. 5—7, mai-iulie 1925) ; tot aici inserează o recenzie la *Arcadia* lui E. Pontal.

În vară susținuse și promovase examenul de capacitate, cu materia principală limba italiană și secundar — limba română. A fost, după aceea, numit profesor la Liceul Diaconovici Loga din Timișoara, începînd cu luna septembrie 1924 ; totodată, Ministerul Instrucțiunii și Cultelor îi aprobă concediu de studii pentru doi ani. G. Călinescu pleca la Școala Română din capitala Italiei. Din septembrie 1924 pînă în decembrie 1926, cu excepțiile semnalate, G. Călinescu nu a mai colaborat la nici o revistă din țară. [5]

[5] În anul 1967, *Studia bibliologica* a publicat un supliment cuprinzînd prima parte a unei bibliografii G. Călinescu, (1919—1941), unde se afirmă că, în peroada 19 noiembrie 1924—19 aprilie 1925, G. Călinescu ar fi cola-

La Roma, G. Călinescu a plecat în urma propunerii profesorului D. Onciul, acceptată fără rezerve de Vasile Pârvan, directorul Şcolii Române din capitala Italiei. Aici, G. Călinescu s-a specializat în studii arhivistice : lua parte, alături de ceilalţi, la săpăturile arheologice desfăşurate sub conducerea lui Vasile Pârvan şi, îndeosebi, avea obligaţia de a întreprinde cercetări în vechile arhive italiene cu scopul de a descoperi documente referitoare la Ţările Române sau la relaţiile italo-române. Documentele trebuiau apoi descifrate şi datate, după ce, bineînţeles, li se stabilea autenticitatea.

După Ramiro Ortiz, profesorul Vasile Pârvan este omul care a jucat un rol de seamă în formaţia ştiinţifică a lui G. Călinescu, şi toată viaţa acesta îi va păstra o amintire neştearsă. Ce l-a impresionat anume la Vasile Pârvan pe tînărul critic au fost notele comune întrezărite în personalitatea savantului, elementele ce-l apropiau pe autorul *Geticii* de oamenii de rînd, ca şi atitudinea savantului faţă de viaţă şi muncă. Admiraţia pentru mintea „normală" a lui Vasile Pârvan şi-a exprimat-o

---

borat la revista *Mişcarea literară* (foaie săptămînală de critică şi informaţie literară apărută sub conducerea lui Liviu Rebreanu de la 15 noiembrie 1924 pînă la 17 octombrie 1925). După autorii bibliografiei, G. Călinescu ar fi fost titularul rubricilor : *Mişcarea literară acum 25 de ani*, *Calendarul literar*, *Conferinţele* şi, cu intermitenţă, autorul unor recenzii ce apăreau la *Curierul critic*. Colaborările toate sînt semnate cu iniţialele G.C.

În *Mişcarea literară*, recenziile, notele, revista-revistelor, cît şi rubricile în cauză sînt curent semnate cu iniţiale. Cine parcurge atent paginile revistei observă că ele aparţin membrilor redacţiei, care sînt prezenţi şi cu articole iscălite cu numele întreg în cuprinsul aceluiaşi număr. Recenzarea săptămînală a conferinţelor presupunea cu necesitate ca autorul lor să fie în Bucureşti, or G. Călinescu plecase din septembrie în Italia. Autorii nu au cunoscut, după cum reiese din prefaţa bibliografiei, datele acestea şi nu le facem o vină. Nu putem trece totuşi peste uşurătatea cu care a fost foiletată publicaţia, deoarece în numărul 9 al revistei, din 10 ianuarie 1925, p. 4, col. 3 jos, o notă a redacţiei dezvăluie numele semnatarului *Calendarului literar* şi al rubricii *Mişcarea literară*, atribuite de autori lui G. Călinescu ; el este Gh. Cardaş !

G. Călinescu într-un rînd.[1] Opera acestuia, scria el, „...ni se înfățișează ca rodul colaborării între o minte exercitată în toate putințele ei, o voință neînfrîntă și o viață tragică..." Omul era admirat și pentru puterea de iradiație a exemplului său personal : „În Pârvan, tinerimea — și G. Călinescu se referea la el în primul rînd — și-a găsit idealitatea sa exprimată și, dacă nu fiecare este în stare să devină un Pârvan, fiecare vede în el o pildă, adică o formă la care ar putea ajunge dacă ar voi să facă aceleași renunțări". Cu deosebire l-a fascinat metoda lui Pârvan, cu atît mai mult, cu cît, instinctiv, simțea afinitatea, iar în colaborarea la *Roma* dăduse dovada unor predispoziții native : „Toată activitatea lui Pârvan pare îndreptată spre acest scop : însuflețirea pietrelor, comemorarea morților, aruncarea de punți în nimic. *El nu studiază documentele cu preocupări îngust profesionale. Se întreabă cu criterii psihologice, le utilizează la o reconstrucție umană, îndrăzneala lui este puțin comună*". (subl. ns.) Rîndurile subliniate schițează un început de metodă, pe care G. Călinescu o va aplica în viitoarele sale cercetări.

Deocamdată, la Roma, este incapabil a întreprinde un studiu asemeni maestrului. Nu stăpînea încă mijloacele corespunzătoare, și studiile elaborate acum fac parte din categoria acelora pe care le va ironiza în *Principii de estetică* peste ani.

Într-un *Raport asupra activității școalei române din Roma, în anul 1924—1925* [2] întocmit de Vasile Pârvan, dar citit de Ion Bianu în ședința Academiei Române din 11 mai 1925, G. Călinescu este amintit printre „arhiviști" ; programul de lucru era, se pare, foarte încărcat, membrii școlii lucrînd și în vacanțele școlare : „Activitatea acestor membri noi în cursul anului 1924-1925 a fost foarte susținută, astfel încît în cursul vacanței mari contribuțiile științifice pe care membrii noi le vor da pentru volumul III din *Anuar* vor fi definitiv redactate, precum urmează" — și se dădea numele a trei arhiviști, G. Călinescu fiind consemnat ca lucrînd la *Documente inedite de la Propaganda Fide.*

Acesta este titlul provizoriu al întîiului volum tipărit de G. Călinescu în 1925, *Alcuni missionari cattolici italiani nella*

[1] G. Călinescu : *Vasile Pârvan, Universul literar,* an XLIV, nr. 26, 24 iunie 1928, p. 414.

[2] *Analele Academiei Române, Dezbateri,* tom XIV, 1924—1925, București, 1925, p. 139—142.

Moldavia nei secoli XVII e XVIII *. Clădită pe documente inedite din Biblioteca vaticană asupra propagandei catolice în Moldova Evului Mediu, lucrarea lui G. Călinescu se compune din cinci capitole : I. *Le missioni e le turbolenze politiche ;* II. *Luoghi e stato delle missioni ;* III. *Prefetti e missionari ;* IV. *Attività dei missionari* şi V. *I. missionari cattolici in mezzo ogli ortodossi.* O culegere de şaizeci şi opt de documente : scrisori, acte, rapoarte reproduse integral în limba italiană. completează volumul. Studiul este atît de depărtat de tot ce a scris ulterior G. Călinescu, încît, dacă nu ar fi semnat de el nici nu i l-am atribui. Pagina e înţesată de note, referinţe foarte amănunţite, în aşa fel încît subsolul ocupă în medie mai mult de jumătate din text. Cu identică răbdare e lucrat textul propriu-zis. Itinerariul misionarilor la curtea domnească din Moldova, misiunile îndeplinite în ţara Moldovei, raporturile dintre misionari şi autorităţile locale sînt minuţios descrise. Niciunde nu se vede însă o cît de mică intenţie de a integra datele obţinute într-o structură, de a le găsi un sens anume, de a scoate o concluzie ; de la început pînă la sfîrşit, autorul se menţine într-o descripţie neutrală.

Deşi a fost publicat după venirea în ţară, prin spiritul redactării, perioadei acesteia îi aparţine şi scurtul studiu *Valachia şi Moldavia în vechile periple italiene* [3]. Studiul a fost scris pe baza cercetării amănunţite a portulanelor (itinerarii nautice descriind litoralul de la port la port cu indicarea direcţiei geografice şi a vînturilor), a hărţilor nautice şi a periplurilor italiene din Evul Mediu şi Renaştere. Arhivistul a urmărit în special notaţiile cu caracter geografic privitoare la ţara noastră. Sînt trecute în revistă localităţile de pe ţărmul Mării Negre, unele neidentificate, aşa cum apar pe hărţile lui Giovanni Corignano, Pietro Vesconte, Angelino Dulcert ş.a., se urmăreşte frecvenţa în documentele amintite a numelor Ţărilor Române, cu observaţia că ele nu apar decît din secolul al XV-lea. Minuţios este notată inadvertenţa denumirilor, greşita lor localizare. Cercetarea se opreşte în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, cînd hărţile nautice devin mai numeroase şi cuprinderea Ţări-

* Apărut la Libreria di Scienze e lettere din Roma, volumul inaugura colecţia *Diplomatorium italicum,* subintitulată *Documenti raccolti negli archivi italiani.*

[3] În *Omagiu lui Ramiro Ortiz,* Bucureşti, 1929, p. 51—58.

lor Române e un fenomen curent. Structura studiului este asemănătoare cu a volumului analizat. Metoda folosită este tot expozitivă. Identic, bănuiesc, a fost conceput şi volumul *Altre notizie sui missionari cattolici nei paesi romeni* (Roma, Libreria di scienze e lettere, 1930 [4]).

În anul 1926, spre sfîrşitul verii, G. Călinescu se întorcea, cu trenul, spre ţară. De la fereastra vagonului privea unduirea peisajului natal, în vreme ce în suflet i se încrusta un mare semn de întrebare. Ce va fi de-acum înainte ? Simţea o strîngere de inimă pentru ce lăsase în urmă, încerca o vagă nelinişte pentru ceea ce-l aştepta de acum încolo : catedra, munca ştiinţifică, viitorul... Scurta fază de italienizare luase sfîrşit.

Asimilaţi creator, anii de studii arhivistice petrecuţi la Roma s-au dizolvat şi integrat firesc într-o conştiinţă în plină formare. Specializarea aceasta, aparent ingrată şi monotonă, a avut o covîrşitoare importanţă în activitatea ulterioară a lui G. Călinescu : în cei doi ani de studii, personalitatea călinesciană şi-a acumulat formaţia istorică. Fără cunoaşterea, dusă pînă la minuţie, a tehnicii strîngerii documentelor şi a informaţiilor arhivistice, e greu de închipuit putinţa adunării şi trierii într-un timp relativ scurt a materialului bibliografic necesar redactării *Vieţii lui Mihai Eminescu* sau a parcurgerii manuscriselor aceluiaşi în vederea întocmirii celor cinci volume ale „operei". Fără posibilitatea mişcării rapide în mijlocul documentelor, nu e de crezut că ar fi putut termina într-un timp atît de scurt *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*.

Orientarea din perioada studiilor universitare spre limba şi literatura italiană, adîncirea cunoaşterii practice a limbii la Roma îi vor permite viitorului istoric literar raportarea literaturii române la o veche literatură europeană. Prin numeroasele referiri accidentale, prin filiaţiile stabilite, prin sublinierea identităţii unor teme, motive lirice, ori nuanţarea vieţii scriitorilor prin reliefarea coincidenţei destinului lor (Alexandrescu şi Tasso, de exemplu), studiile despre Asachi, D. Zamfirescu, Al. Macedonski şi multe altele — au cîştigat nebănuit în adîncime. Indirect, cititorului român i se oferea o dimensiune necunoscută a culturii poporului său.

[4] Volumul lipseşte din Biblioteca Academiei.

Stăpînirea limbii şi literaturii italiene a adus stilului călinescian o bogată neologistică italienizantă, în timp ce străvechea cultură italiană s-a răsfrînt puternic asupra simţului său artistic. Visarea în faţa monumentelor unice, a palatelor şi catedralelor cu inimitabila lor arhitectură, vizitarea repetată a colecţiilor de artă din marile muzee, parcurile, pieţele Romei, străzile cu aerul lor de Ev Mediu i-au creat lui G. Călinescu o sensibilitate anume pentru civilizaţie în general şi artă îndeosebi, sensibilitate ce-şi va pune amprenta asupra producţiei romaneşti ulterioare.

II. „ASCENSIUNE"

1. POETUL

Prin decembrie 1926, G. Călinescu a început a frecventa cenaclul Sburătorului. Tînărul le părea contemporanilor „mai degrabă un grec din antica Eladă, dacă un rictus maliţios" nu i-ar fi dat „un aer crunt" [1] ; lunga lui „reculegere în studii de erudiţie" trebuie să fi produs o impresie deosebită.

În aceeaşi lună, G. Călinescu debutează ca poet în paginile *Universului literar* din 19 decembrie 1926, săptămînal redactat atunci de Perpessicius. Gestul semnifica o anume independenţă, şi Lovinescu, circumspect, i-a înregistrat prezenţa în buletinul redactat pentru revista sa numai de două ori : în decembrie şi aprilie anul următor, deşi alte publicaţii, în aceeaşi perioadă, îl semnalează aproape săptămînal în cenaclul Sburătorului, alături de Ion Barbu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu. A doua poezie a acestui spirit refractar constrîngerii apare la 22 ianuarie 1927 în *Viaţa literară,* unde, cu o săptămînă înainte, înfiinţase rubrica *Literatura străină.* Abia în februarie şi martie, paralel cu colaborarea la alte reviste, dă la iveală în *Sburătorul* două poezii.

Ce se observă numaidecît în poeziile acestei perioade este atracţia autorului spre enorm, spre grandios, spre spectacolul naturii dezlănţuite, atitudini poetice, prin ele înseşi generatoare de lirism. A afirma însă că debutul poetic, situat la sfîrşitul anului 1926 şi în prima jumătate a anului 1927, conţine în formă latentă liniile directoare ale liricii mature e inexact.

---

[1] I. Valerian : *Apare o nouă revistă literară, Viaţa literară,* an II, nr. 45, 9 aprilie 1927, p. 1—2.

Întîia poezie tipărită în *Universul literar, Nova mihi apparuit Beatrix* — interpretare a unui moment din *Divina Comedie* — transmite fiorul spaimei apocaliptice. La marginea pădurii, „cu inima de-a Ei dorință plină", poetul așteaptă apariția misterioasă a femeii. Însă particularul conferă reliefuri inedite generalului, și imaginația coboară spre vremurile imemorabile, ale preistoriei, cînd omul, pierdut în imensitatea globului, privea cu spaimă spre azurul plin de taine și încerca, fără îndoială, senzația solitudinii. „Din patru părți de zare", cerul se acoperă cu oceane de păsări „țipînd fîlfîietoare", „într-un vîrtej de slavă, ca frunzele puzderii". Ierburile au zvîcniri de reptilă, iar pădurile sînt cuprinse de convulsiuni : „Pădurea auzii cum se frămîntă / bătută de-o lăuntrică furtună, / cum fundurile nepătrunse tună / iar ierburile șuieră și cîntă. // Însuflețite trunchiurile grele / părură că se smulg din rădăcini / și se tîrăsc troznind prin mărăcini..."

Apariție (sinteza, nr. 3—4, iunie-iulie, 1927, p. 22) dezvoltă, cu influențe barbiene, aceeași viziune apocaliptică, privită de astă dată cu ochii omului modern. După fixarea momentului individual, poetul integrează în aria observației orizontul. Pe cerul albastru, „oștiri de păsări albe se vor strînge / deasupra lacurilor prefăcute-n sînge / și vor cădea cu limbi de flăcări, moarte". E reținută destrucția așezărilor urbane : „clopotnițe și turle, / în solzii lor de smalț și poleială, / clăti-se-vor din nouri peste uliți", și spectacolul incendiilor vegetale : „Vor arde surd străvechile păduri / înăbușite-n flăcări albe, reci ; / vor fluiera în scoarțele lor seci / ștejarii deveniți metalici, duri". Atunci abia, „peste smîrcul gros de tină", purificat prin foc și sînge, se va revărsa o spumă de aur, imaginea noii lumi fiind desenată cu stîngăcia cu care o vedeau vechii autori de utopii.

În *Preistorie (Viața literară,* nr. 34, 22 ianuarie 1927, p. 2), Călinescu se apleacă asupra trecutului, ca mai tîrziu Blaga în *Arheologie,* dar fără sentimentul curgerii timpului al acestuia. Versurile servesc drept piedestal conturării imaginii centrale : „Încremenit în os cu mistice grafite / un idol alb visează un ritual mimetic, / ecou lacustru, urlet postum de palafite / sub absida de lut — acoperiș hermetic". *Idolatrie (Sburătorul,* nr. 8, februarie 1927 p. 98) reia motivul de mai sus într-o nouă organizare. Din propoziții eliptice de predicat și epitete substanti-

vale, se încheagă imaginea unui dans ritual de o stranie frumusețe. Mîini, tălpi goale, torsuri răsucite, fețe descompuse se învîrtesc amețitor, printre flăcări și fum, în jurul unui „demon somnolent cu șase mîini de lemn / rîzînd innumerabil din lacul uleios..." ; „Dans de armuri în flăcări, verigi la picioare, / fior în jur de groapă multicolor umplută / c cioburi de oglindă, ofrandă de fecioare : / cadență de tălpi ude pe poduri moi de plută. // În ropot de metale pe busturi costelive / gesticulări mărunte spărgîndu-se-n elan / de mimică servilă și urlete votive : / convulsiuni de alge pe funduri de ocean." Cu gravitate este surprinsă tema ireversibilității timpului : „Răsună vremea limpede-n ceasornic, / lumi se-ntocmesc și se desfac în pripă, / desprinse-n mii de unde dintr-o clipă" (*Ceasornicul, Universul literar,* nr. 7, 13 februarie 1927, p. 101). Versurile respiră un anume gnomism, cu reminiscențe eminesciene : „O ploaie de nisip peste platani, / ecou prelung de săli monumentale, / e alergarea limbilor fatale / Și clipa-i ceas, iar ceasurile ani..." Cu mai multă sau mai puțină sinceritate, ori cu iscusită tehnică, G. Călinescu cîntă dragostea (*Mors amoris, Universul literar,* nr. 9, 27 februarie 1927, p. 137), tropotul centaurilor (*Metamorfoze, sinteza* nr. 1, aprilie 1927, p. 11), ascultă efluviile muzicale „a sferelor de aur" (*Inviolata aeternitas, Sburătorul,* nr. 9, martie 1927, p. 110) sau reține pictural „icoane prinse-n fuga unui tren", cum sînt aceste peisaje : „Într-un brădet un luminiș lacustru, / cetăți medievale putrezite, / cărări cu vegetații parazite, / porticuri afumate de claustru ; / / biserici vechi, cu bîrnele mîncate, / printre scaeți un asin care zbiară, / pustietăți de uliți către seară, / dughene strînse-n druguri și lăcate..." (*Vedenii, Universul literar,* nr. 4, ianuarie 1927, p. 55.)

Evident, poezii bune sînt puține. Cîteodată întîlnim chiar fulgurații de mare poezie și, în cîmpul liric al vremii, versurile călinesciene lasă putința întrevederii, în explorarea unei tematici mai puțin uzitate, lecturile mai adînci, îndeosebi din italiană, ale autorului. Însă a pune o asemenea lirică lîngă poezia de debut a unui Blaga, Ion Barbu sau Al. Philippide nu poate fi gîndit. În peisajul poetic interbelic, debutul călinescian se situează, calitativ, în marginile poeziei, și este foarte probabil să-și fi dat singur seama de imposibilitatea supraviețuirii în poezie ; ar fi trebuit să ia parte la o competiție în care șansele

de cîştig erau minime. Putinţa de scufundare în vis, posibilitatea de a se transpune pe sine pe o altă treaptă istorică şi de a retrăi o altă existenţă îşi trăgeau seva cu deosebire din experienţa livrescă a autorului.

În scurt timp, peste debutul poetic călinescian s-a aşternut uitarea. Poetul însuşi simulează dezinteres pentru producţiile sale poetice — „poezii improvizate" — în felurite ocazii, public : „Nu am nici un fel de preocupaţiuni poetice — răspundea el în amintitul interviu acordat lui I. Valerian în aprilie 1927. Le-aş numi glume poeziile mele, dacă prin aceasta nu aş aducea vreo atingere chiar revistei dumitale care mi-a publicat ceva."

Sinceritatea aceasta o va regreta ulterior şi se va strădui să găsească debutului său poetic semnificaţii majore. În anul următor şi-l explica drept o treaptă necesară în formarea propriului spirit critic [2]: „E cu putinţă, oare, ca un critic să preţuiască în intima ei vibrare sonoritatea unei coarde a cărei undă n-a gîndit-o ? [...] De cîte ori căutăm să preţuim un lucru, îl aducem mental în starea de a părea o virtualitate a puterii noastre creatoare. Cînd judec, creez. Cînd am ajuns la această convingere, am devenit poet. Am devenit nu din simplă hotărîre a spiritului, ci fiindcă orice Eu îşi caută o expresie în chip firesc. Trebuia aşadar s-o caut în fantasia mea, pentru ca negăsind-o, aşa cum intimul meu simţ de frumos o cerea, s-o recunosc apoi în fantasia altora. Trebuia să fiu un poet rău ca să devin un critic drept."

Nici această formulare nu a fost mai fericită, deoarece indirect era o recunoaştere a lipsei unei reale vocaţii. Ideea implicit exprimată acum — nimeni nu trebuie uns critic înainte de a fi ratat cît mai multe genuri — va alcătui una din coordonatele gîndirii sale estetice. Aproape imediat, G. Călinescu îşi învăluie debutul poetic într-o aură melancolică [3], luîndu-şi, de fapt, rămas-bun de la poezie. Hîrtii cu fel de fel de însemnări îi trec prin faţa ochilor ; cîteva înainte de a lua drumul coşului îi reţin atenţia şi ţine să-i împărtăşească şi cititorului emoţia. Ele oferă indicii despre poezia călinesciană în genere şi evidenţiază livrescul inspiraţiei ; motive generatoare de lirism sînt tratate cu mijloace insuficiente.

---

[2] G. Călinescu : *Ascensiune*, *Gîndirea*, nr. 5, mai 1928, p. 193.

[3] *Idem*, *Din carnetul unui critic*, *Universul literar*, an XLIV, nr. 28, 8 iulie 1928, p. 453.

Iată o strofă dintr-o poezie despre primăvară :

E deci adevărat că este primăvară !
De-o vreme devenisem foarte sentimental ;
mă apăsa pe suflet a zilelor povară
şi căutam în viaţă ceva transcedental...

şi două terţine în care se întrevăd germenii poeziilor pe temă identică, incluse după decenii în *Lauda lucrurilor :*

Iar în perete, ceasul în racla lui de lemn
îşi stinge ale sale rigide articulaţii,
înspăimîntînd tăcerea c-un horcăit solemn.
(Ceasul)

*

Pe-un raft, pe vechi volume din Platon şi din Kant,
iernează un păianjen în aspre meditări,
urzindu-şi în tăcere un nou sistem savant...
(Cărţi)

În 1936, punea renunţarea la poezie pe seama unor cauze exterioare : indiferenţa lui Eugen Lovinescu şi a lui G. Ibrăileanu faţă de poetul de atunci, lăsînd să se înţeleagă că, la douăzeci şi opt de ani, venise din străinătate animat de gîndul afirmării ca poet : „...pe mine nu mă interesa decît părerea a doi oameni din România : G. Ibrăileanu şi Eugen Lovinescu. De verdictul lor depindea întreaga carieră a mea şi încrederea în mine. Credeam atît de mult în absolutul judecăţii critice, încît o vorbă spusă de Ibrăileanu ori de Lovinescu însemna pentru mine o sentinţă [....] S-a întîmplat însă că, atunci cînd am venit eu, criticii în vîrstă să nu mai scrie, şi n-avea cine să-mi spuie de trebuie să-ncep ori nu.

— Şi-atunci ? am întrebat.

— Atunci, a zîmbit criticul — atunci am renunţat la scris şi renunţarea aceasta se cheamă critică". [4]

Din debutul poetic al anilor 1926—1927, G. Călinescu va selecta pentru volumul de *Poesii,* din 1937, numai *Inviolata aeternitas,* căreia îi va schimba titlul în *Melancholia.*

[4] Valer Donea (Profira Sadoveanu) : *De vorbă cu G. Călinescu, loc. cit.*

2. „LITERATURA STRĂINĂ."

În ultimele zile ale lunii decembrie 1926 sau, poate, în prima săptămînă din ianuarie 1927, la una din şedinţele obişnuite ale cenaclului Sburătorul, G. Călinescu s-a întîlnit cu poetul I. Valerian. Acesta luase de la 5 octombrie 1926, conducerea săptămînalului *Viaţa literară*, apărut iniţial, la 20 februarie acelaşi an, sub directoratul lui G. Murnu. Întîlnirea, îşi aminteşte I. Valerian [1], a fost cordială. La sfîrşitul şedinţei, amîndoi au făcut, la îndemnul lui G. Călinescu, o scurtă plimbare prin Cişmigiul înzăpezit. Era în amurg. Au vorbit despre una, despre alta şi la un moment dat G. Călinescu se adresează interlocutorului, probabil cu oarecare sfiiciune, fiindcă îi prinsese între degete un nasture de la palton şi i-l răsucea : „Uite de ce te-am deranjat : îmi place răzmeriţa de la *Viaţa literară*, aveţi nişte băieţi care vor să spargă zidul, aş vrea să ne unim forţele, să deschidem ochii somnoroşilor, să facem ceva pentru soarta tinerilor scriitori". Pe loc, colaborarea i-a fost acceptată, şi G. Călinescu îşi începe activitatea publicistică în paginile *Vieţii literare* la 15 ianuarie 1927.

Cu G. Călinescu, revista inaugurează o nouă rubrică intitulată *Literatură străină*. Tînărul critic a avut responsabilitatea ei aproape trei luni de zile : de la numărul 33, din 15 ianuarie 1927, pînă la numărul 46—50, din 16 aprilie—14 mai 1927.

Înfiinţarea unei rubrici permanente de literatură străină într-un săptămînal nu era un lucru nou în presa vremii. În *Cuvîntul liber*, în anul 1920, poetul B. Fundoianu avea exclusivitatea rubricii *În librăria Franţei*, unde comenta competent şi cu incisivitatea cunoscută literatura franceză. *Sburătorul literar*, sub semnătura aceluiaşi, îşi ţinea la curent cititorii cu mişcarea intelectuală din străinătate prin *Cronica ideilor*. Ce aducea cu adevărat nou G. Călinescu era îndreptarea cu predilecţie a ariei sale investigative spre literatura italiană. Pentru întîia oară, într-un săptămînal de mare circulaţie, se încerca o informare la zi a cititorului cu privire la mişcarea cărţii italiene.

[1] I. Valerian : *G. Călinescu, Întîlnirea de la Sburătorul, Gazeta literară*, an XIII, nr. 40, 30 septembrie 1965, p. 7.

Titlurile articolelor inserate în *Viața literară* ar putea lăsa impresia că ne aflăm în fața unor medalioane ce urmăresc să prezinte monografic un scriitor. Nicidecum ! Articolele călinesciene sînt recenzii ale cărților autorilor respectivi, apărute recent. G. Călinescu începea deci prin a face eseistică în jurul gîndirii și literaturii străine și își lua subiectele din italiană, fiindcă acesta era domeniul în care se putea mișca nestingherit.

Articolul referitor la *Pirandello* [2], cu care inaugurează rubrica *Literatura străină*, pune problema receptivității spectatorului în fața piesei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Aceasta la cea dintîi privire, fiindcă autorul năzuiește spre mai mult. Pus în contextul dramaturgic al vremii sale, teatrul lui Pirandello se singularizează prin lipsa imitației, cu toate că succesul pieselor sale în Italia a fost fără precedent. Imposibilitatea teatrului pirandellian de a genera o formulă, o manieră, e explicată prin conținutul lui specific, ce-l face inapt parafrazării : „A-l copia, scrie G. Călinescu, înseamnă a-i fura concepția, *subiectul* (subl. aut.) său unic, a-l plagia". Situația sa privilegiată se datorește străduinței autorului de a pătrunde dincolo de contingent, de a prinde „realitatea fluentă și fără contur". Dramelor nu le lipsește conflictul, numai că acest conflict „este luat dintr-o lume nouă". Însușirea capitală a lui Pirandello rămîne tocmai talentul dramatic. Indirect, G. Călinescu sublinia necesitatea existenței în rîndurile spectatorilor a unei culturi corespunzătoare. Numai astfel ei au posibilitatea să urmărească ideația piesei. Spectatorul prevenit observă în *Sei personaggi...* „ o piesă de o claritate dezolantă. E tragedia creației estetice, căuta G. Călinescu să-i definească nota esențială, în luptă cu materialul extern." Și chema în sprijinul afirmației problematica piesei. Pirandello a adus pe scenă fierberea artistului care-și caută cîteva personaje, le prinde într-un nexus dramatic și meditează asupra destinului lor. Aici, începe drama : „Nu este vorba de un conflict între două păreri, ci între două energii sau mai bine de necesități. Necesitatea minții creatoare de a se descărca de fantasme, de «incubo», patima nebună de a trăi, care crește pe măsură ce drama se dezvăluie..."

Comparate cu eseistica anului 1924, din paginile revistei *Roma*, articolele apărute în *Viața literară* relevă un vizibil progres. Există, incontestabil, o maturitate a gîndirii vădită în așe-

[2] *Pirandello, Viața literară*, an I, nr. 33, 15 ianuarie 1927, p. 3.

zarea elementelor necesare demonstrației, în logica stringentă a expunerii. Fraza e așternută cu băgare de seamă, cuvintele căutate atent, epitetele întrebuințate cu avariție ; permanent se întrezărește efortul de a folosi în așa fel propozițiile încît să acopere exact ideile. În spatele argumentării, în refuzul divagației se simte profesorul. Eseurile lui G. Călinescu despre literatura străină sînt niște solilocvii expuse în fața spectatorului la un nivel ce depășește media. E prematur, totuși, a vorbi de un stil călinescian, în accepția curentă a noțiunii. Pe măsură ce colaborările se vor înmulți, scrisul va deveni mai puțin supravegheat. Va crește, în schimb, străduința căutării unei formule critice personale.

Larga arie a cărților intrate sub pana criticului : proză, poezie, studii filozofice semnifică și o anume oroare de îngusta specializare. Din primele articole, G. Călinescu se afirmă drept un spirit larg, primitor al tuturor genurilor și speciilor și pînă la o anumită limită, cum vom vedea îndată, a diverselor modalități artistice. Însă nu trebuie să exagerăm. Structural vorbind, articolele călinesciene nu reprezintă o noutate în epocă. Cu aceeași seriozitate scriau B. Fundoianu sau, ca să ne referim chiar la un coleg de revistă, Pompiliu Constantinescu. Originalitate, cîtă este, trebuie căutată deocamdată în tehnica compozițională.

G. Călinescu începe prezentarea cărții lui Svevo *La conscienza di Zeno* [3] prin emiterea cîtorva considerațiuni generale despre roman, ce denotă o mai puțin comună înțelegere a dialecticii genului. În evoluția speciei ca atare, G. Călinescu vedea un indiciu al gradului de dezvoltare a conștiinței literare a epocii și era de părere că vremea sa înregistra o schimbare a unghiului observației literare, schimbare a cărei formulare, adăuga, „o găsim în cei doi mari cugetători contemporani : H. Bergson și Giovanni Gentile". Noutatea constă în apariția unei noi tehnici narative ; trecutul este retrăit continuu din perspectiva prezentului, iar personalitatea e reconstituită în funcție de memorie : „Privim viața ca desenul unei colonade răsfrînte în apă. În locul caracterelor simetrice, verosimile, bănuim existența unei lumi obiective în consecvența atitudinii personale. Descripției îi ia locul memorialul." G. Călinescu se referea direct la Marcel Proust. Pentru prima dată în Italia,

[3] *Italo Svevo, Viața literară*, an I, nr. 35, 29 ianuarie 1927, p. 3.

scrie entuziasmat, „romanul se înfățișează analitic fără poezie și fără filosofism". Este prezentată, în continuare, scrierea, a cărei problematică centrală o constituie „antagonismul dintre conștiința practică a individului și sugestiile din afară" ; o propoziție despre stil încheie prezentarea. Se bagă de seamă numaidecît că felul de organizare a materialului : precedarea analizei propriu-zise de punerea unei probleme teoretice — avînd mai mult sau mai puțin legătură cu cartea în discuție — alcătuia modul preferat de critică al lui Pompiliu Constantinescu.

În linii mari, tehnica rămîne identică și în prezentarea poeziei. Analiza volumului *Pane e vino* [4] al lui Giovanni Papini e precedată de încercarea de a reconstitui personalitatea poetică și spirituală a autorului. Însă sub frazele expozitive răsună rezerva. Coordonatele personalității poetice a lui G. Papini le-ar constitui sinteza între sentimentalismul temperamental și cultura clasică, sinteză caracterizată printr-o „anume cumpătare a fanteziei, o năzuință către forma solidă și încheiată", ideal efemer întunecat — osîndea G. Călinescu experiența mișcării de avangardă — „de aventura futuristă". După ce stabilește filiațiile în cuprinsul literaturii italiene, dînd de pe acum semne evidente de voluptate în descoperirea a cît mai multe asociații („...prin țărănismul său antierotic și prin toscanism e un epigon al lui Carducci" ; „Prin sentimentalism burghez amintește în treacăt de Pascoli", în vreme ce senzualismul „îl apropie în ciuda antipatiei sale... de D'Annunzio..."), G. Călinescu întreprinde o incursiune în gîndirea catolicului Papini, pe care o reprobă iarăși : „...Papini, emul modern al lui Dante, aclamă elocvența, vigoarea, entuziasmul, toate trei însușiri foarte catolice, deoarece îngăduie poetului «să vorbească cu Dumnezeu, care cu părinteasca sa mizericordie» îl ascultă". În continuare, volumul este străbătut tematic. Comentatorul notează cu aceeași plăcere înrudirile pe plan european : „...mai cu seamă va adopta în italienește ruralismul primitiv și mistic al lui Francis Jammes sau verbalismul nesfîrșitelor și — *c'est bien le cas de le dire* —, ține încă o dată G. Călinescu să-și exprime rezervele sale, plicticoaselor de moarte litanii ale lui Peguy și Claudel". Încheia ironizînd iarăși : „Citind acest volum, nu ne putem opri de a nu zîmbi puțin de schimbarea la față a lui Papini ; că s-a putut împăca în chip sincer cu multe

[4] *Giovanni Papini, Viața literară*, an. I, nr. 37, 12 febr. 1927, p. 3.

lucruri «grandissime e piccole» n-avem motive să ne îndoim. Dar a fost o vreme cînd se nădăjduia în Papini altceva decît un furnizor al bibliotecilor parohiale."

În afara oricărei discuţii, rîndurile de mai sus sînt străbătute de atitudine antipapiniană ; textul în întregime respiră, de altfel, ironie şi un uşor aer de persiflare. Iată însă că de pe acum începe să se manifeste în scrisul călinescian o intoleranţă categorică împotriva părerilor, crezute identice, ale altora, exprimate asupra unui subiect comun.

La începutul aceluiaşi an, tot în *Viaţa literară,* Mircea Eliade a publicat articolul *Papini, eu şi lumea*[5]. Articolul, prezentat de autor drept un fragment din *Romanul adolescentului miop* (partea a III-a), fusese scris în urma lecturii romanului *Un uomo finito* în traducerea lui G. Călinescu, roman în care Mircea Eliade observa incredibila similitudine dintre viaţa sa şi cea a lui Papini : „Am citit astăzi *Omul sfîrşit* al lui Giovanni Papini. De acum sînt şi eu sfîrşit. Romanul meu nu se va mai închega niciodată în pagini şi capitole. Iar eu trebuie să mă schimb. Trebuie ca să nu mi se spună că am imitat pe Giovanni Papini. L-am urît şi l-am iubit pentru că el cuvîntase lumii ceea ce voiam să cuvînt eu. Şi l-am iubit pentru că mi-a scris viaţa. Copilărie înveninată de furie ascunsă, de invidie pe cei cu chip frumos, de ură pe cei bogaţi şi puternici şi fericiţi. Adolescenţă chinuită de miopie şi de obsesii cerebrale, roasă de nebuneşti ambiţii, biciuită de neputinţă, consumată în plîns pe care nu l-a auzit nimeni şi nu l-a bănuit nimeni şi nu l-a mîngîiat nimeni. Eu am vieţuit viaţa lui Papini..." Mînia se convertea în imprecaţii împotriva creatorului : „Dumnezeul meu a revărsat asupra-mi jăratecul şi gheaţa glumei perverse. Am fost în pumnul Demiurgului o zdreanţă. Am fost masca cu chip de lut, zvîrlită în lume douăzeci de ani după original. Am fost creat ca să mă tîrăsc ca un vierme pe urmele stăpînului meu : Papini. Am fost creat ca să-mi plîng viaţa, sfărîmată, la picioarele stăpînului meu : Papini." Din durere se închega, timidă, speranţa ce izbucnea la sfîrşit într-o cuceritoare încredere în forţele sale interioare : „Nu mi-e teamă de nimeni. Sînt gata să dovedesc oricui aurul şi bijuteriile mele. Chiar lui Giovanni Papini." Textul nu este antipapinian, ci exprimă, dovedind o gamă sufletească

[5] An II, nr. 65, 10 decembrie 1927, p. 1, 2.

lucruri «grandissime e piccole» n-avem motive să ne îndoim. Dar a fost o vreme cînd se nădăjduia în Papini altceva decît un furnizor al bibliotecilor parohiale."

În afara oricărei discuţii, rîndurile de mai sus sînt străbătute de atitudine antipapiniană ; textul în întregime respiră, de altfel, ironie şi un uşor aer de persiflare. Iată însă că de pe acum începe să se manifeste în scrisul călinescian o intoleranţă categorică împotriva părerilor, crezute identice, ale altora, exprimate asupra unui subiect comun.

La începutul aceluiaşi an, tot în *Viaţa literară,* Mircea Eliade a publicat articolul *Papini, eu şi lumea*[5]. Articolul, prezentat de autor drept un fragment din *Romanul adolescentului miop* (partea a III-a), fusese scris în urma lecturii romanului *Un uomo finito* în traducerea lui G. Călinescu, roman în care Mircea Eliade observa incredibila similitudine dintre viaţa sa şi cea a lui Papini : „Am citit astăzi *Omul sfîrşit* al lui Giovanni Papini. De acum sînt şi eu sfîrşit. Romanul meu nu se va mai închega niciodată în pagini şi capitole. Iar eu trebuie să mă schimb. Trebuie ca să nu mi se spună că am imitat pe Giovanni Papini. L-am urît şi l-am iubit pentru că el cuvîntase lumii ceea ce voiam să cuvînt eu. Şi l-am iubit pentru că mi-a scris viaţa. Copilărie înveninată de furie ascunsă, de invidie pe cei cu chip frumos, de ură pe cei bogaţi şi puternici şi fericiţi. Adolescenţă chinuită de miopie şi de obsesii cerebrale, roasă de nebuneşti ambiţii, biciuită de neputinţă, consumată în plîns pe care nu l-a auzit nimeni şi nu l-a bănuit nimeni şi nu l-a mîngîiat nimeni. Eu am vieţuit viaţa lui Papini..." Mînia se convertea în imprecaţii împotriva creatorului : „Dumnezeul meu a revărsat asupra-mi jăratecul şi gheaţa glumei perverse. Am fost în pumnul Demiurgului o zdreanţă. Am fost masca cu chip de lut, zvîrlită în lume douăzeci de ani după original. Am fost creat ca să mă tîrăsc ca un vierme pe urmele stăpînului meu : Papini. Am fost creat ca să-mi plîng viaţa, sfărîmată, la picioarele stăpînului meu : Papini." Din durere se închega, timidă, speranţa ce izbucnea la sfîrşit într-o cuceritoare încredere în forţele sale interioare : „Nu mi-e teamă de nimeni. Sînt gata să dovedesc oricui aurul şi bijuteriile mele. Chiar lui Giovanni Papini." Textul nu este antipapinian, ci exprimă, dovedind o gamă sufletească

[5] An II, nr. 65, 10 decembrie 1927, p. 1, 2.

bogată în nuanțe, surpriza descoperirii identității dintre două existențe ; accentul cade pe hotărîrea aproape sălbatică de a dovedi lumii că de acum, de la lectura cărții lui Papini, va începe adevărata luptă : „Luptă împotriva lui Papini, a Lumii și a Demiurgului. Și luptă împotriva mea : cea mai crîncenă luptă..."

G. Călinescu a reținut din confesia de față doar ideea de agresivitate a tînărului publicist împotriva lumii și a lui Papini — și în fond este vorba numai de o revoltă cerebrală împotriva jocului orb al destinului ! —, atitudine pe care G. Călinescu o bănuia a fi fost scoasă din agresivitatea papiniană contra societății în mijlocul căreia autorul lui *Un uomo finito* a trăit. De aceea, în numărul imediat următor al revistei, într-o notă [6], îi face un proces de intenții, reproșîndu-i ceea ce de fapt Mircea Eliade nu susținuse : „Agresivitatea lui Papini nu e atît o atitudine personală (cum era convins G. Călinescu că e atitudinea lui M. Eliade, n.n.), cît o tactică de partid. Generația strînsă în jurul foilor *Leonardo* și *La Voce* voia să zguduie literatura italiană [...] Papini și tovarășii săi au divulgat cu entuziasm curentele noi străine, filosofice și literare și au combătut, cu violență dusă la absurd, academismul și idealismul german." Altfel spus, agresivității lui Papini îi găsea un sens, o justificare. Prin revers, agresivitatea ce avea impresia că se află în paginile lui Mircea Eliade o găsea fără obiect : „...noi pe cine dărîmăm și pe cine împămîntenim ? Noi cei care n-am ridicat statui nimănui și stăm cu porțile vraiște la toate vînturile sincronice ? Să tai nasurile de marmură statuilor ridicate peste noapte este o faptă strengărească, dar sterilă. Noi, românii, sîntem un neam melancolic, iar birichinatele italice nu ne prind. Cînd d. Eliade va tempera pura atitudine cu chemările reale din spiritul nostru va putea dori și va izbuti să-și afle și talentul ; căci talent înseamnă tristețe."

G. Călinescu, e de bănuit, și-a dat singur seama că își organiza, probabil involuntar, materia articolelor după modelul cronicilor literare ale lui Pompiliu Constantinescu din revista la care colaborau amîndoi, cu atît mai mult, cu cît cronicile acestuia și rubrica lui G. Călinescu erau așezate una lîngă alta,

[6] *Elogii pentru libertate*, *Viața literară*, an II, nr. 66, 17 decembrie 1927, p. 1.

pe aceași pagină. Articolele următoare lasă să se întrevadă o anume frămîntare interioară, vădită în introducerea în cadrul rubricii a unui poem în proză. *Scrisoare romană,* pagină de jurnal despre zilele petrecute la Roma, ori a unui articol despre Mihail Dragomirescu. G. Călinescu își caută, stilistic și tehnic, un drum, dar șovăie să pășească pe o cale proprie ; poate, deocamdată, nu o vede încă limpede.

Sînt vizibile, în același timp, schimbări de natură structurală. Vreme de cîteva săptămîni, articolele călinesciene despre literatura străină, începînd cu Giovanni Gentile[7], capătă un caracter preponderent expozitiv. Comentatorul citește cartea și e atent să-i expună cît mai exact problematica, numai accidental permițîndu-și un comentariu firav. Evident, G. Călinescu găsește procedeului o justificare de circumstanță : „Despre Giovanni Gentile, își începe el medalionul amintit, se știe puțin la noi. O expunere însă a filosofiei sale într-o astfel de cronică este nepotrivită. Cei care îl cunosc o vor găsi elementară, cei care nu-l cunosc, neîndestulătoare. Iată de ce ne mulțumim să dăm o simplă tablă de materii a ultimului volum..." Cu toate acestea, criticul rezumă studiul *Intorno all'idealismo attuale, ricordi e confessi,* din *Saggi critici,* 1926. Prezentarea gîndirii estetice a lui Gentile e prea amănunțit făcută ca să vedem în ea nu o expunere neutrală, ci mai curînd o acceptare, firește selectivă, și o aprobare, fiindcă unor fraze ca acestea : „Spiritul fiind creație, istoria nu devine cu adevărat istorie decît în măsura în care se face istorie actuală, retrăind în spiritul nostru", le găsim urmele în studii cum sînt : *Tehnica criticii și a istoriei literare* și în *Istoria literară ca știință ineſabilă și sinteză epică.*

Cu expunerea filosofiei lui Giovanni Cavicchioli[8] începe și recenzarea volumului acestuia *La morte nel pollaio,* după care urmează rezumarea nuvelelor, cu aceeași tendință spre stabilirea filiațiilor. Nu diferă, sub aspectul tehnic, articolul despre Paul Valéry[9]. Noul constă în introducerea citatului pe care îl folosise și în *Jean Richepin*[10], singurii autori francezi, alături de H. Barbusse, pe care îi comentează în cadrul rubricii *Literatură străină.* Aceeași expunere neutrală poate

[7] *Giovanni Gentile, Viața literară,* an II, nr. 39, 26 februarie 1927, p. 3.
[8] *Giovanni Cavicchioli, Viața literară,* an. II, nr. 40, 5 martie 1927, p. 3.
[9] *Paul Valéry, Idem,* nr. 43, 26 martie 1927, p. 3.
[10] *Jean Richepin, Idem,* nr. 34, 21 ianuarie 1927, p. 3.

crea impresia că, în *Anticrocianism* [11], G. Călinescu şi-ar exprima resentimentele contra esteticii lui B. Croce. În realitate, e vorba doar de consemnarea unei reacţii anticrociene în critica italiană a vremii, exemplificată prin recenzia cărţii lui Dusi, *Giornale storico della letteratura italiana.*

Altă dată, opera scriitorului, ca în cazul lui Alfredo Panzini [12], este subordonată unei idei generale, cărturărismul în cazul de faţă. El remarcă totodată şi pedanteria ce constă „în a cita şi invoca într-o împrejurare oarecare autori clasici, mai cu seamă latini". Deocamdată e de părere că pedanteria dă textului „o savoare particulară, de doctorală naivitate" ; în cronicile din *Adevărul literar şi artistic,* dimpotrivă, o va considera una din cauzele lipsei de valoare durabilă a textului. Tot unei idei generale („Omul şi animalul în mijlocul naturii, aceasta este viaţa pe care ne-o înfăţişează scriitorul") încearcă G. Călinescu să subsumeze proza lui Ferdinando Paolieri [13], căruia îi găseşte afinităţi cu Mihail Sadoveanu : „Amîndoi simpatizînd cu omul primitiv şi cu animalul, îi aşează să-i descrie în cadrul lor firesc. Amîndoi lasă pe om să vorbească el de la sine, spontan, continuînd parcă ideea care pluteşte în aerul înconjurător. Acelaşi procedeu de a contopi şi interpreta natura cu stările noastre sufleteşti, acelaşi procedeu de a potoli impresia făcută de o naraţiune prin descrierea cadrului actual." În textul acestor două articole, care reprezintă forma prescurtată a articolelor cu acelaşi titlu publicate în *Roma,* în 1924, se păstrează încă urmele lirismului, vădit în înmulţirea epitetelor evocatoare şi apreciative, într-o oarecare afectare a tonului şi o participare subiectivă prea intensă.

Cu însemnările despre Ferdinando Paolieri, colaborarea lui G. Călinescu la *Viaţa literară* încetează temporar, fiindcă autorul lucra acum în redacţia *sintezei.* S-a desfiinţat şi rubrica „Literatura străină". Ea trebuie să fi avut ecou în rîndurile cititorilor, fiindcă I. Valerian o reintroduce în publicaţia sa la 22 octombrie 1927, încredinţînd-o lui Alexandru Claudian. Acesta îşi va lua subiectele cu exclusivitate din literatura franceză.

[11] *Anticrocianism, Idem,* nr. 43, 26 martie, 1927, p. 3.
[12] *Alfredo Panzini, Viaţa literară,* an II, nr. 45, 9 aprilie 1927, p. 3
[13] *Ferdinando Paolieri, Viaţa literară,* an. II, nr. 46—50, 16 aprilie — 14 mai 1927, p. 3.

Despre literatura străină, G. Călinescu va mai scrie accidental în anii ce vin, în paginile *Vieții literare*, însă note și însemnări privitoare la literatura italiană va continua să publice cu intermitență în *Roma*, deși nu-l trăgea inima să mai colaboreze la revista în care făcuse primii pași. Îl nemulțumeau cel puțin două lucruri : apariția trimestrială a revistei, începînd cu numărul 1, 1927, și cercul foarte strîmt de cititori ai publicației. În cuprinsul anilor 1927—1928 publică aici doar două articole : unul referitor la Benvenuto Cellini [14], altul despre Laura [15] ; cel dintîi se caracterizează prin sobrietatea mijloacelor de expresie, al doilea este excesiv literaturizat.

Intenționînd să recreeze din versurile lui Petrarca chipul Laurei, G. Călinescu își concentrează toate comentariile într-un poem în proză care începe așa : „Mai pămînteasca decît Beatrice luminoasa, aducătoare de spaimă și căință, Laura pășește mîndră în gloria părului de aur. Părul este aureola și cununa, nimbul spiritual și ispita sa păgînă. Nu se poate închipui o Laură fără rîul de aur al părului blond..." Și însemnările continuă pe ton identic, închegîndu-se într-un imn adus părului Laurei : „Goală, păgînă ca o nimfă, Laura șade încă umedă de apa izvorului într-o ploaie de flori. Iar părul ud i se întinde ca pe un cap de bronz aurit, cu luciri metalice și sclipiri de perle. [...] Alteori însă părul se spulberă eteric în adierea aerului, în mii de inele de foc, ca într-o pînză botticelliană, pe fundul căreia s-a întins un putred și violaceu aur medieval". Etc., etc.

Despre Laura — și acestuia trebuie să-i adăugăm cronicile literare din *Gîndirea* — nu semnifică decît o nouă încercare de a-și găsi un stil și o structură compozițională personală. Însă perspectiva sugerată de poemul din *Roma* nu era fertilă, și G. Călinescu, cel dintîi, a fost nemulțumit. *Despre Laura*, stilistic vorbind, pare o pastișă, împinsă dincolo de limitele firești, după evocările lui Vasile Pârvan, strînse cu cîțiva ani în urmă în *Memoriale* [16]. Este mai mult decît vizibilă străduința lui G. Călinescu de a reface atmosfera eseurilor lui Pârvan și mai cu seamă de a imita cadența frazei acestuia,

[14] *Benvenuto Cellini*, *Roma*, an VII, nr. 2, aprilie 1927, p. 20—22.
[15] *Despre Laura*, *Idem*, an VIII, nr. 1. ianuarie-martie 1928, p. 18—21.
[16] Cultura Națională, Buc., 1923.

căderea în şoaptă a cuvintelor : „Rugineau codrii. Ca nişte paseri obosite coborau legănat către pămînt frunzele aprinse de cea de pe urmă sărutare a soarelui de toamnă. Prin satele Daciei mergeau zvonuri de răzbunări romane. Negustorii din miazăzi se făceau tot mai rari. Şi cei care mai îndrăzneau să se afunde în adîncurile Daciei păduroase priveau sfioşi împrejur, vindeau repede şi plecau pe furiş".

Memorialele lui Vasile Pârvan sînt disertaţii, riguros exacte din punct de vedere ştiinţific. Ce le dă coloratură evocatoare este patosul comunicativ şi îndeosebi vibraţia aproape dureroasă a autorului în faţa ireversibilităţii timpului. De aici vine şi echilibrul lăuntric al perioadei, abila ocolire a retorismului. G. Călinescu vrea, pentru sine şi pentru cititor, să recreeze chipul Laurei, luînd ca punct de plecare versurile lui Petrarca. El împrumută cadenţa gravă a lui V. Pârvan, dar vîră în ea comparaţii, metafore, epitete apreciative spre a trezi în mintea lectorului imaginea frumoasei femei. Inevitabil, prea multele podoabe obosesc şi lasă o acută senzaţie de suprasaturare.

La *Roma*, colaborarea lui G. Călinescu va fi puţin mai activă, dar tot intermitentă, după ce, de la nr. 2, aprilie — iunie 1930, va fi numit redattore în locul lui Al. Marcu. Numai din îndatoriri redacţionale semnează G. Călinescu cîteva traduceri [17], redactează rubrica *Însemnări* [18], lăsînd, ori de cîte ori era posibil, aceste treburi pe seama celorlalţi colaboratori. Dintre articolele mai însemnate semnalăm un necrolog închinat lui Tittoni [19], un fragment din monografia *Viaţa lui Mihai Eminescu* [20] şi comentarea unei traduceri eminesciene din Machiavelli [21], traducere pe care o publică în acelaşi număr.

[17] Umberto Fracchia : *Autobiografie, Roma*, an XI, nr. 1, ianuarie-martie 1931, p. 7—10 ; G. A. Borgese : *Sensul literaturii italiene, Roma*, an XI, nr. 3, iulie-septembrie 1931, p. 13—17 ; Giovanni Comiso : *Ruine şi catacombe, ibid.*, p. 17—21 ; G. B. Angioletti : *Umberto Fracchia, I, Roma*, an. XI, nr. 2, aprilie-iunie 1931, p. 7—11 ; II, *Idem*, an. XI, nr. 3, iulie-septembrie 1931, p. 23—28 ş.a.

[18] În *Roma*, an X, nr. 3, iulie-septembrie 1930 ; *Idem*, an XI, nr. 1, ianuarie-martie 1931 ; *Idem*, an XI, nr. 2, aprilie-iunie 1931 ; *Idem*, an XI, nr. 3, iulie-septembrie 1931.

[19] *Tommaso Tittoni, Roma*, an XI, nr. 1, ianuarie-martie 1931, p. 5—6.

[20] *Eminescu şi Italia, Idem*, nr. 3, iulie-septembrie 1931, p. 2—23.

[21] *Eminescu şi Machiavelli, Idem*, an XII, nr. 2, aprilie-iunie 1932, p. 6—16.

Şi cu toate că numele său va continua să figureze ca redattore pe coperta revistei, de la mijlocul anului 1932 G. Călinescu nu va mai colabora la *Roma*, exceptînd numărul omagial închinat lui Ramiro Ortiz cu prilejul plecării din România. O vreme, literatura italiană va ieşi din sfera directă a preocupărilor călinesciene.

3. „...*LUAM ACT DE PREZENŢA UNUI NOU TALENT...*"

Singura publicaţie la care a colaborat statornic în aceşti ani G. Călinescu a fost *Viaţa literară*, dar nu aici şi-a tipărit iniţial materialele critice referitoare la literatura română. Debutul critic şi l-a făcut în paginile noii serii a revistei *Sburătorul*, la începutul anului 1927. Cu toate că în *Sburătorul* G. Călinescu a semnat doar trei recenzii, prezenţa lui a fost concludentă şi ea va fi apreciată mai tîrziu de Eugen Lovinescu [1] : „*Sburătorul* a avut, aşadar, ocazia de a publica [...] şi cîteva dări de seamă cu siguranţă în judecată şi facilitate în expresie".

Recenzia scrisă pe marginea versurilor Otiliei Cazimir [2] şi comentariul asupra romanelor : *Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa* şi *Vadul hoţilor*, amîndouă premiate de S.S.R. [3], evidenţiază, în mobilitatea vehiculării ideilor şi în uşurinţa cu care e surprinsă nota particulară a autorului analizat, mîna sigură a viitorului istoric literar.

Să urmărim, spre exemplificare, mecanismul demonstraţiei la volumul *Fluturi de noapte* al Otiliei Cazimir. După ce stabileşte tipologia modalităţii lirice, criticul caută izvorul lirismului, intenţia lui fiind de a sublinia maniera („...acest lirism este de esenţa romanţelor facile, în chip firesc muzi-

[1] *Memorii*, II, 1919—1931, Ed. „Scrisul românesc", Craiova, p. 230.
[2] G. Călinescu : *Otilia Cazimir — «Fluturi de noapte»*, *Sburătorul*, an IV, serie nouă, nr. 8, februarie 1927, p. 108.
[3] *Doi premiaţi (C. Ardeleanu şi Vasile Savel)*, *Sb.* an IV, serie nouă, nr. 9, martie 1927, p. 119—120.

cabile.") şi reproduce, spre a-şi susţine aserţiunea, primul vers dintr-un mare număr de poezii. Un premergător i se găseşte Otiliei Cazimir în Traian Demetrescu, cu care „prezintă conformităţi de ritm sufletesc şi de mentalitate poetică" ; faptul atrage după sine „identităţi de fraze lirice". Spre a dovedi similitudinea, pune pe două coloane versuri scoase din volumul Otiliei Cazimir şi din paginile lui Tr. Demetrescu. „Mai concentrate", estetic vorbind, i se par pastelurile ; dacă influenţe străine nu se simt lămurit, ele „n-au totuşi o individualitate proprie remarcabilă" şi par a face trecerea „către o poezie botanico-zoologică, aici imagistă, aici fabulistică" ; înrîurirea evidentă rămîne a lui G. Topîrceanu, originalitatea, cîtă este, constînd în contactul cu ritmul folcloric.

Romanului *Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa* i se rezumă subiectul, fără fluiditatea cu care G. Călinescu ne va obişnui în *Istoria literaturii române...*, însă, valoric, locul cărţii este indicat cu justeţe : „Pitoresc şi plat, cursiv şi facil, cu crîmpeie de creaţie şi cu atitudini etice, romanul d-lui C. Ardeleanu [...] îi atrage în egală măsură asprimea şi bunăvoinţa criticului", şi propoziţia subliniază chiar meandrele demonstraţiei critice. Uniformitatea personajelor rămîne principala obiecţie adusă tipologiei, dar este învederat efortul criticului de a le lumina cît mai complet feţele prin aşezarea lor într-o anume filiaţie a prozei naţionale : „În genere eroii sînt nişte rătăciţi, fiinţe învinse prin disproporţia dintre aptitudini şi năzuinţe", şi, după ce face o altă distincţie valorică între eroii cărţii („Dintre toate personajele, consulul e acela care se apropie mai mult de o creaţie"), îi proiectează pe pînza literaturii străine : „Abject şi abulic, lucid şi cu reacţiuni efemere de demnitate umană, el este un ecou mai palid al degradaţilor lui Dostoievski, de felul căpitanului Sneghirev din *Fraţii Karamazov.*" E de observat şi grija criticului pentru o construcţie rotund-închegată, subordonată ideii generale, şi tocmai de aceea propoziţia finală reia concluziv ideea iniţială : „Cu însuşiri de observator şi de dramaturg, d. Ardeleanu, cu toată concepţia vetustă despre roman, răsplăteşte în chip mulţumitor pe cititor pentru truda de a-l fi citit".

Mai aspru, dar îndreptăţit, este tonul cu care e parcurs celălalt roman premiat : „...prin lipsa totală de simţ a vieţii şi cu toată cursivitatea de altfel jurnalistică, romanul *Vadul*

hoților e lipsit de orice valoare literară". Romanul începe autobiografic, dar curînd se transformă în narațiune obiectivă, iar prefața, prolixă și obscură, dovedește o conștiință estetică de tot comună : „...premiind *Vadul hoților*, S.S.R. a făcut o glumă izbutită".

Cu incontestabilă maturitate G. Călinescu abordează, în această perioadă problemele teoretice ale criticii.

Articolele, amîndouă fundamentale : *Critica și creația* și *Simțul critic* i-au fost găzduite în prima pagină de către *Viața literară* [4]. Ele sînt indiscutabil rezultatul studierii atente a literaturii de specialitate. Oricîte influențe s-ar găsi în gîndirea călinesciană, întîiele sale studii dovedesc o îndelungată meditație asupra criticii și literaturii, mai mult încă, o asimilare cu un mare coeficient de personalitate a ideilor, integrate fiind predispozițiilor native ale personalității lui. Ceea ce practic, în 1924, în colaborarea la *Roma* intuise, acum teoretiza.

Crtica și creația își propune să dovedească inconsistența presupusei incompatibilități dintre critică și literatură. Articolul este vădit antimaiorescian și toată argumentația urmărește să răstoarne formularea academică a lui Titu Maiorescu, după care poetul nu are dreptul de a emite judecăți critice, activitățile artistică și critică fiind antinomice. Afirmația maioresciană a avut răsunet, și prejudecata e hrănită, adaugă G. Călinescu, și de împrejurarea lipsei de talent literar a criticilor intrați în literatură la sfîrșitul secolului trecut și începutul veacului nostru : C. Dobrogeanu-Gherea, Mihail Dragomirescu, H. Sanielevici, D. Caracostea ș.a. Printre aceștia, G. Călinescu trece și pe G. Ibrăileanu ; atunci, nu se știa că încă din 1924—1925 directorul *Vieții românești* redactase *Adela* într-o primă versiune. În schimb, lasă afară pe E. Lovinescu, care tocmai tipărise romanul *Viață dublă*.

Ce argument aduce G. Călinescu ? „Eroarea", zice el, pornește din considerarea îndeletnicirii critice drept o activitate exclusiv științifică. Nu e adevărat că artistul ar vedea universul sintetic, iar criticul, analitic, cu alte cuvinte, că cel dintîi s-ar exterioriza prin imagini, iar celălalt prin relațiuni abstracte, deoarece „momentul esențial al activității critice este tot sintetic și consistă în emoția imediată, anti-

[4] An I, numerele 37, din 12 februarie 1927, și 40, din 5 martie 1927

cipantă a verdictului vremii", verdict căruia criticul îi dă formă corespunzătoare prin mijloacele de expresie crezute mai potrivite. Nici practic, nici teoretic, nu se poate admite „specializarea indivizilor pe facultăți ale spiritului". Dacă activitatea științifică este normativă și metodică, arta este „în funcție de fantezie și de personalitate", și dacă un individ are predispoziții congenitale în domeniul respectiv, nu e de crezut că și-ar pierde spontan talentul numai pentru că exercită o activitate științifică.

Creația și critica nu au același moment inițial. În perioada creației, artistul „este liber în fantezia lui de orice constrîngere a personalității sale intelectuale sau practice", în vreme ce criticul este nevoit să caute materialului străin rezonanțe în propria lui afectivitate. Cele două manifestări spirituale fiind independente, criticul „poate foarte bine fi și artist. În primul caz, va recepționa ultimele unde ale unei emoții a cărei esență nu-i e cunoscută decît mijlocit ; în cel de-al doilea, va exterioriza o emoție integral percepută, dar de a cărui undă de rezonanță în afară nu-și poate da seama", cu precizarea adiacentă că un artist nu se poate folosi de experiența lui critică „spre a găsi cea mai bună exteriorizare". Concluzia ? Criticul poate face artă și artistul critică, cu condiția ca întîiul să aibă talent și al doilea simț critic.

Esența simțului critic își propune să o elucideze în antiteză cu părerile lui Mihail Dragomirescu, exprimate în *Știința literaturii*. Resentimentele antidragomiresciene porneau, cum vom vedea îndată, din neînțelegerea esteticii lui Mihail Dragomirescu.

Dacă între critică și creație „nu este deosebire de esență, ci numai una de proces", atunci simțul critic poate fi definit drept act creator eșuat, „răsfrînt în conștiință înainte de a ajunge la periferie și devenit astfel sentiment artistic". În măsura, deci, în care creația artistică trezește în fantezia individului „elanul creator, provocînd astfel o realitate personală ce se recunoaște într-o formă străină ca într-o expresie proprie, emoția psihologică se transformă în sentiment estetic". Totuși, este improbabil ca facultatea noastră creatoare să poată da valoare întregului material perceput, „nu poate adică recunoaște peste tot o posibilă producție proprie". Altfel zis, simțul critic „este forma propriei noastre facultăți creatoare,

sub unghiul căreia primim şi valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmînd normele de creaţie ale spiritului nostru. A înţelege înseamnă a crea din nou, a reproduce în tine momentul iniţial al operei." De aici decurg două consecinţe. Înţelegerea criticii drept creaţie presupune din partea criticului stăpînirea unei tehnici adecvate, iar pe de altă parte, „cu cît un critic este mai artist, cu atît este mai îngust în aprecieri, deoarece fantezia lui e mai aproape de realizare, iar materialul operei străine se găseşte în conflict cu materialul propriu al artistului". Aşa înţeleasă, critica nu poate fi învinuită de impresionism, deoarece criticul nu se conduce după *impresie,* ci după *expresie* (subl. aut.) ca pură posibilitate a sufletului său.

Momentul estetic al activităţii critice rămîne citatul : „A cita vrea să zică a izola ceea ce spiritul tău a creat din nou, dînd fragmentului o valoare, recunoscîndu-l ca probabil produs al propriei fantezii". În frazele ce urmează, găsim exprimată concepţia ce va sta la baza alcătuirii *Istoriei literaturii române...* din 1941 : „Uneori, citatul singur poate sugera impresia de frumos. Cum însă spiritul nostru cu greu poate sări din atitudinea teoretică şi practică în cea estetică, e nevoie de procedee care sînt străine momentului estetic, ca izolarea citatului în mediu prozaic, clarificarea conţinutului şi conturarea formelor pe cale inteligibilă. *Aici este loc pentru toate sistemele de critică, eficace după timp şi spaţiu în doze felurite* (subl. ns. -I.B.). Ai cu atît mai mult talent critic, cu cît poţi izola citatul în relaţii abstracte mai multiple. Creaţie într-un fel, critica este, într-altul, cultură."

Teoria călinesciană, frumoasă şi matură, nu fuzionează complet în practică cu activitatea lui critică. Aproape imediat după apariţia celor două eseuri — şi această împrejurare mă face să cred că concepţia teoretică despre critică a lui G. Călinescu este rodul propriei meditaţii pe marginea lucrărilor de specialitate —, G. Călinescu încearcă să aducă tehnicii criticii literare, aşa cum o formulase, un suport estetic.

Sburătorul frîngea aripile tînărului critic ; G. Călinescu avea nevoie de altceva, voia să se mişte nestingherit, să conducă, să dea directive. De aceea, la sfîrşitul lunii martie, părăseşte ospitalitatea revistei. Sigur este că E. Lovinescu va regreta în ascuns plecarea tînărului, şi gîndurile dezvăluite peste cîtăva vreme ascund o reală melancolie : „Tocmai cînd

luam act de prezența unui nou talent, d. Călinescu nu se mai afla printre noi și formal era chiar împotriva noastră. La baza acestei atitudini am înțeles de la început că se găsea dorința legitimă a afirmării în independență." [5]

4. *ETAPA* SINTEZEI.

Pînă astăzi dăinuie în cercurile universitare prejudecata că revista *sinteza* a fost „scoasă" de G. Călinescu. * În realitate, G. Călinescu a fost doar un vremelnic colaborator al *sintezei*, însă nu e mai puțin adevărat că articolele și recenziile semnate în primele trei numere ale publicației alcătuiesc în evoluția personalității călinesciene o etapă distinctă.

Inițial, *sinteza* a fost gîndită ca un supliment lunar al revistei *Viața literară*. Iată ce spune I. Valerian în preambulul interviului luat lui G. Călinescu cu o săptămînă înaintea apariției primului număr al publicației [1] : „Cu toată nepăsarea aparentă a opiniei publice, înecată în grijile cotidiene, în cetatea literelor se aude zgomot nou, prevestitor de furtună. Condeiele se ascut la un loc cu schițele metalice. [...] Atmosfera războinică s-a infiltrat prin zidurile *Vieții literare*. Pașnica cetățuie a fost prinsă subit de entuziasmul luptei eventuale. În năzuința noastră era de mult intenția ca, alături de modesta foaie săptămînală, să apară un organ lunar de prezentare. Grație evenimentelor care s-au precipitat favorabil, ideea se va realiza în revista *sinteza*, care va apare la 15 aprilie."

Înființarea *sintezei* a fost hotărîtă de trei persoane : G. Călinescu, G. Nichita și I. Valerian. Afirmația a făcut-o G. Călinescu însuși în amintitul interviu. După ce enumeră pe viitorii colaboratori ai revistei, adaugă : „[acestora]... ne ală-

[5] E. Lovinescu : *loc. cit.*

* Vezi Ov. S. Crohmălniceanu : *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, E.P.L., 1967, p. 184.

[1] I. Valerian : *Apare o nouă revistă. De vorbă cu d. G. Călinescu, Viața literară*, an II, nr. 45, 9 aprilie 1927, p. 1, 2.

turăm după puterile noastre, adică eu, Nichita şi dumneata, din iniţiativa cărora ia fiinţă *sinteza*".

Împrejurarea că interviul i se ia lui G. Călinescu şi nu lui G. Nichita, să zicem, nu înseamnă că G. Călinescu ar fi fost conducătorul revistei. El era doar unul din „generali", cum se exprima I. Valerian. Este de presupus însă că în tînărul critic ceilalţi doi vedeau, cel puţin în momentul luării interviului, un conducător spiritual. Nu întîmplător interviul e luat de I. Valerian, iar textul este ilustrat cu un desen din profil al lui G. Călinescu, semnat de G. Nichita. G. Călinescu personal acorda o importanţă deosebită viitoarei reviste, şi de la mijlocul lunii aprilie 1927 încetează pentru cîteva luni să mai colaboreze la vreo altă publicaţie.

Că lucrurile se prezentau astfel o dovedeşte degajarea cu care G. Călinescu înfăţişează programul *sintezei*, program în care apar în germen şi întîile elemente distincte ale concepţiei sale estetice. În treacăt fie zis, titlul revistei a fost sugerat probabil tot de G. Călinescu. Iată cum se desfăşoară discuţia, cel ce pune întrebările fiind I. Valerian :

„Întrebare : — Cu ce justificaţi apariţia unei noi reviste literare ?

Răspuns : — Nu-i nevoie ca o revistă să aibă numaidecît principii. Scriitorul în genere, pentru a avea un stimulent continuu de activitate, are nevoie de un entuziasm mereu proaspăt. Şi nu rareori singura reuniune a acestor spirite care se înrudesc pot stîrni acest entuziasm şi astfel pot reînnoi arta lor.

— Aş pune întrebarea, dacă nu cumva afară de entuziasm nu aduceţi totuşi şi o vedere personală.

— Ne încercăm să aducem. După cum am scris şi în *Viaţa literară*, în năzuinţa de a reînnoi literatura, scriitorul sfărîmă cu inteligenţa unitatea operei literare, căutînd să o promoveze pe îndoita cale a conţinutului sufletesc şi a tehnicei. Acesta este rostul şcolilor literare. Ele aduc sau o nouă *atitudine* faţă de viaţă, aş zice un fior nou, sau un vocabular proaspăt, sau, după cum e mai firesc, amîndouă aceste elemente. Această analiză a operei nu are vreo importanţă pentru critic decît în momentul în care cei doi termeni antitetici se recompun într-o nouă sinteză. Însă această sinteză nu se poate face pe calea inteligibilă, adică prin compromis, atenuînd extremele. Ea nu se efectuează decît în momentul creaţiei, avînd ca singur agent

talentul. Noi căutăm, va să zică, fuziunea între modernitatea inspirației și noutatea tehnică făcută nu pe cale voluntară, cum procedează unii scriitori care împrumută de la o direcție o anume prudență, frîngînd aripile inspirației, iar de la alta, culoarea cu care vopsește vocabularul spălăcit. (...) Astăzi avem sub ochii noștri procesele de reînnoire a artei. De aceea criticii noștri în expectativă s-au pus dintr-un punct de vedere istoric. Cred că a venit vremea să ne întoarcem din nou la criteriul pur estetic, întrebîndu-ne cît din noutatea căutată cu inteligența a devenit spontaneitate, creație, artă."

Ruptura dintre cei trei s-a produs aproape imediat după apariția interviului. I. Valerian, care, practic, nu a jucat nici un rol în pregătirea propriu-zisă a revistei, a fost înlăturat de la început, și G. Nichita se hotărăște să ia singur conducerea publicației, suportînd, firește, și cheltuielile editării. G. Călinescu avea să răspundă numai de sectorul critic al revistei și nici de acela în întregime. Că lucrurile s-au petrecut astfel, dovadă stă programul *sintezei*, nesemnat, dar neîndoielnic redactat de G. Nichita : nici una din ideile călinesciene exprimate cu o săptămînă înainte nu se mai găsește în prezentul articol.

Comportamentul lui G. Nichita a fost dictat în bună măsură de vanitate. Secretar de redacție la noua serie a *Sburătorului* lui Eugen Lovinescu, din martie 1926, G. Nichita a părăsit redacția acestuia la sfîrșitul lunii martie 1927, în urma unor, bănuim, neînțelegeri, fiindcă *sinteza* adoptă în general o poziție antilovinesciană și antisburătoristă în tot timpul existenței sale. G. Nichita, care răspunde de rubrica „Revista periodicelor", nu scapă nici un prilej de a strecura săgeți la adresa colaboratorilor *Sburătorului* și a lui Eugen Lovinescu personal. Firesc era deci ca fostul secretar de redacție, autorul, din 1926, a unui volum de versuri, să nutrească foarte omeneasca dorință de a fi directorul unei reviste literare.[2] În consecință, în

[2] Cu un an mai mic decît G. Călinescu, G[eorge] Nichita, născut în anul 1900 la Floreasca, în fostul județ Tutova, atras deopotrivă de poezie și de pictură, s-a manifestat mediocru în amîndouă. După ce a studiat vreme de cinci ani în atelierul unui pictor de a doua mînă (Hîrlescu) și a semnat primele pînze, a fost cuprins de mirajul poeziei. A scos, în 1926, volumul *Destrămare*, de o platitudine jenantă, și în anul următor placheta *Evadare*, la fel de ștearsă. O oarecare notorietate i-a adus în epocă funcția de secretar de redacție la *Sburătorul*. Apariția *sintezei*, apoi expoziția personală de pictură organizată la Atheneu în

primul număr al *sintezei,* imediat sub titlu, înconjurat de un mare spaţiu alb, era trecut numele său. În continuare se precizau astfel atribuţiile redacţionale : „critica : G. Călinescu ; colaborarea literară, plastică, teatrală : T. Arghezi, Em. Bucuţa, Camil Petrescu, Perpessicius, A. Cotruş, Sandu Tudor" etc., etc. După prezentarea globală a grupării revistei, inspirată vădit după *Gîndirea* [3], urma „cuprinsul" şi dedesubt se menţiona responsabilitatea cronicilor : „cronica literară — G. Călinescu ; cronica plastică — N.N. Tonitza ; cronica teatrală Sergiu Milorian, reviste — G. Nichita", dar ele îşi schimbau aproape în fiecare număr titularii.

Întîiul număr al *sintezei* a provocat în presă dezamăgire şi uimirea simulată a lui I. Valerian. El a publicat, în *Viaţa literară, O întîmpinare* [4], în care reproduce mai întîi un scurt pasaj dintr-o notă dedicată *sintezei* de *Răsăritul,* unde redactorul foii, I. Gr. Oprişan, comenta : *„sinteza* nr. 1. Aşteptam mai mult de la ea. Păcat de truda d-lui Călinescu, tînăr de talent şi energic. Poezia d-lui Nechita (sic !) compromite nădejdile ce le-am pus în domnia-sa. Recenziile sale compromit însă definitiv revista." Nu vom insista, scria în continuare I. Valerian referindu-se la G. Nichita, „asupra persoanei redactorului, a cărei activitate literară necunoscînd-o nu o putem preţui îndeajuns. Ne referim numai la d. G. Călinescu, a cărui colaborare am apreciat-o la *Viaţa literară,* care i-a deschis larg coloanele de la primele începuturi. Într-adevăr, ne-a surprins şi pe noi faptul că l-am zărit numai printre colaboratori, deşi eram siguri că va face parte din direcţia revistei. Nu ştim datorită căror necesităţi tehnice s-a produs această mutaţie de valori. Totuşi, urmînd lozincei noastre de a sprijini entuziasmul tînăr, ori din ce parte s-ar ivi, aşteptăm o reabilitare în viitor."

1928 au produs puţin zgomot. O altă revistă scoasă de G. Nichita, *Săptămîna plastică, literară şi critică,* a rămas obscură. Pînă tîrziu, întîlnim în *Adevărul literar şi artistic,* cu intermitenţă, semnătura sa în josul unor nuduri şi peisaje dobrogene (vezi şi Izabela Sadoveanu : *G. Nichita, A.L.A.,* nr. 871, 15 august 1937, p. 2).

[3] Formula grafică a *sintezei* era tributară în mare măsură *Gîndirii :* sumarul numărului era trecut pe ultima pagină, unde se menţiona şi structura compoziţională a redacţiei ; pe prima pagină se afla întotdeauna o ilustraţie în alb-negru, iar în interior, vignete, unele, mai ales în primele numere, de o mare fineţe artistică.

[4] An II, nr. 51, 14 mai 1927, p. 4.

„Reabilitarea" s-a produs. În numărul următor, *sinteza* anunță „redactori" pe G. Călinescu și G. Nichita, și cel dintîi semnează o notă la noua rubrică *Miscellanea* [5] cu aluzii directe și indirecte la I. Valerian : „Îngrijorarea unei gazete literare asupra diviziunii atribuțiilor noastre la această revistă este neîntemeiată și puerilă. De asemenea credem că directorii de reviste vor zîmbi la afirmația dintr-o altă foaie că colaborarea d-lui Ionescu-Valerian se obține «cu o penibilă insistență». Discreția ne împiedică să stăruim asupra «penibilei» tactici de politețe cu care sîntem constrînși să ne lipsim de colaborarea devotată, dar în ofensivă, a unora."

„Atribuțiile" de care vorbește G. Călinescu erau departe de a fi definitiv delimitate. În *sinteza*, nr. 3—4, „redactor" rămîne numai G. Nichita ; acesta este și ultimul număr la care mai colaborează G. Călinescu. Revista a continuat să apară sub conducerea lui G. Nichita pînă în martie 1928 [6], dar directorul ei a regretat plecarea lui G. Călinescu. Neînțelegerile trebuie să fi fost mari, deoarece G. Călinescu nu a mai revenit asupra hotărîrii sale. Tot G. Nichita a fost acela care a încercat să înnoade firele rupte, din vina lui, desigur, printr-o notă inserată peste cîteva luni în paginile revistei [7]. Acum se fac pentru întîia oară, public, pe un ton nostalgic, aluzii la „divergențe de directivă critică", iscate între cei doi : „D-l G. Călinescu, un fost colaborator al nostru, în urma unor divergențe de directivă critică nu mai poate colabora la noi. Încredințați fiind că tot ce d-sa a publicat în coloanele noastre a fost în strînsă concordanță cu atitudinea spirituală a întregului grup, îi mulțumim încă o dată pe această cale, pentru concursul care ni l-a dat." Mîna întinsă nu a fost luată în seamă ; G. Călinescu începuse să scrie cronică literară la *Gîndirea*. Cînd, după ce și-a reluat activitatea la *Viața literară*, într-un medalion închi-

[5] G. C[ălinescu] : *Miscellanea, sinteza*, nr. 2, mai 1927, p. 23.

[6] Din *sinteza* au apărut 12 numere ; șase dintre ele : 3—4, iunie-iulie 1927 ; 5—6, august-septembrie 1927 ; 7—8, octombrie-noiembrie 1927 sînt duble. În paginile sale au semnat versuri : Ion Barbu, T. Arghezi, Ion Pillat, Haig Acterian, G. Nichita ; proză : Mircea Eliade, Aureliu Cornea ; articole : Gala Galaction, T. Arghezi ; Camil Petrescu, fragmente din piesele sale de teatru ; cronici plastice și însemnări : O. Han, Șt. Dimitrescu, Fr. Șirato, H. Blazian ; cronica literară : Lascăr Sebastian etc.

[7] [G. Nichita] : *Un bun rămas-bun, sinteza*, nr. 7—8, octombrie-noiembrie 1927, p. 11

nat lui Aureliu Cornea [8], G. Călinescu va afirma că nuvelele acestuia au fost „publicate de noi într-o revistă personală", G. Nichita a ripostat sarcastic : „D-l G. Călinescu, nu cu puţină emfază, afirmă că a scris cîndva despre tînărul în chestie într-o revistă *personală* (subl. aut.). Or cea dintîi revistă care a citat în treacăt pe Cornea a fost *sinteza.* Proprietatea şi direcţia acestei reviste ştim însă că a aparţinut şi aparţine altcuiva decît d-lui Călinescu. Domnia-sa n-a fost decît un colaborator vremelnic şi a făcut parte din redacţia noastră doar cîteva zile."

Acestea au fost în linii generale raporturile lui G. Călinescu cu *sinteza.* În paginile ei, G. Călinescu a publicat trei mici eseuri, a făcut recenzia cîtorva cărţi, a redactat o singură dată rubrica *Miscellanea,* a cărei iniţiativă îi aparţine, şi a semnat un patetic necrolog lui Vasile Pârvan.

Structural, articolele critice din *sinteza* continuă tehnica celor din *Sburătorul,* dar toate sînt subordonate unei idei generale, exprimată în citatul interviu acordat lui I. Valerian şi reluată sintetic în *Valoare şi ideal estetic.* [9]

Eseul este o mică profesiune de credinţă, o primă încercare călinesciană de precizare a atitudinii sale faţă de concepţiile teoretice ale criticilor contemporani lui. El respinge, deocamdată indirect şi politicos, teza lovinesciană privitoare la mutabilitatea valorilor. Gestul trebuie reţinut, pentru că de acum încolo G. Călinescu îşi va expune nu o dată ideile sale prin antiteză cu alţi critici, ca şi cum sistemul adversarului sau erorile bănuite în gîndirea celuilalt i-ar fi incitat propria-i gîndire.

Permanenţa valorii estetice este ideea fundamentală pe care e clădit eseul de faţă. Emoţia estetică include ideea de permanenţă cu condiţia de a fi privită în funcţie de universalitatea sufletului uman. „Pentru mai multă claritate", criticul disociază aspectele eului : un eu practic — „adică totalitatea funcţiunilor sufleteşti, întrucît ne adaptează la mediu", şi un eu contemplativ, „simbolic şi în acest înţeles universal". Şi îşi expunea astfel gîndul : „cînd cuget, simt sau iau o hotărîre, mă adaptez ambianţei, reacţionez la impresiile din afară, mă individua-

[8] *Aureliu Cornea, Viaţa literară,* an III, nr. 63, 26 noiembrie 1927, p. 1.

[9] G. Călinescu : *Valoare şi ideal estetic, sinteza,* aprilie nr. 1, 1927, p. 2—3.

lizez într-o rețea de contingențe. În acest stadiu, un sentiment de plăcere sau durere nu poate fi și o emoție estetică, deoarece are o valoare strict individuală [...], cînd însă ridicîndu-mă deasupra propriei mele activități psihice îmi fac un obiect din însuși Eul meu practic, prin chiar aceasta spiritul meu capătă o accepție universală, iar stările mele de conștiință devin reprezentative, simbolice pentru umanitate în genere."

Cu alte cuvinte, poetul autentic dă expresie lirică unei vibrații pur psihologice la realitatea înconjurătoare. Eul său individual, nominal, se transcende într-un eu tipic și universal, poetul nu se relevă pe el ca individ, ci confesiunea lui ne relevă o umanitate posibilă, ne determină să ne vedem pe noi înșine în felurite ipostaze, să trăim înfiorarea descoperirii unei lumi posibile. Eseul scoate la suprafață idei comune în estetica vremii, și meritul criticului constă în strădania de a le subordona unui sistem. Însuși procesul de transcendere a sentimentului comun într-o emoție cu caracter de universalitate stă — zice G. Călinescu — la baza aprecierii estetice a literaturii, deoarece chiar prin modalitatea desfășurării lui e eliminatoriu. Puțini sînt poeții care „să se poată menține îndelungată vreme în stare de contemplativitate prin transcenderea necesității", fiindcă, „în genere, scriitorul recade repede în stări sufletești derivate din adaptarea la mediu, exprimînd individualul efemer și abstract în locul umanității permanente și fără contingențe". Și el aducea exemplul lui Leopardi, de ale cărui lamente, „ce amintesc prea de aproape pe om", uneori, rămînem „nemulțumiți".

Ideea de caducitate, își continuă G. Călinescu raționamentul, este incompatibilă cu noțiunea de valoare : „Căci raportarea sufletului la existențe limite e proză, poezia fiind contemplație pură, impersonală prin obiect, deși personală prin expresie". Tocmai de acest raport este condiționată eficacitatea criticii. Criticul trebuie să anticipeze destinul operei literare, dar anticipația aceasta să nu fie rezultatul unei judecăți particulare, ci a uneia universale, fiindcă autoritatea decurge numai „din obiectivitatea spiritului, din putința de a anticipa adevărul ca sentință a vremii". Și continua cu aluzii la „revizuirile" lovinesciene : „A spune despre un scriitor care ieri plăcea că azi nu mai place și a arăta că asta provine dintr-o prefacere a gustului colectiv vrea să zică să identifici critica cu raportarea opiniei publice contemporane".

În fine, sumar, G. Călinescu analizează valoarea privită din perspectiva curgerii timpului. Operele clasice rezistă vremii, deşi noutatea a întunecat simţitor sensibilitatea lectorului. Fiindcă emoţia se poate perpetua într-o infinitate de variante, ele continuă să exercite mereu, pe una sau alta din laturi, influenţă. Dacă este adevărat că unele valori căzute în umbră la vremea apariţiei lor sînt readuse ulterior în conştiinţe, altele trec iremediabil în noaptea uitării. În fenomenul acesta, face din nou aluzie G. Călinescu la E. Lovinescu, nu trebuie să vedem „mutabilitatea valorilor, ci eroarea critică. Sensibilitatea nouă, particulară, deci antiestetică a unei generaţii, sau gustul îndoielnic al unui critic pot valorifica greşit o operă după notele diferenţiale şi independent de sinteza acestora în creaţie. Tot acum ies la iveală întîiele elemente ale esteticii clasiciste călinesciene. El e de părere că, din infinitatea valorilor, timpul selectează „din economie cîteva mai elementare, mai adînci, deci mai aproape de universalitate".

Importanţa eseului *Valoare şi ideal estetic* nu stă atît în prezentarea unor idei estetice şi nici în faptul că G. Călinescu ia atitudine antilovinesciană, cît în străduinţa criticului de a găsi activităţii lui critice o îndreptăţire în plan estetic. Nu alt rost are disocierea operei de artă în elemente duale : „experienţa sufletească" şi „perfecţiunea tehnică". Şi în acest sens, viziunea estetică asupra literaturii române în etapa *sintezei* e, într-o anume măsură, dogmatică. Criticul analizează poezia şi proza în numele unor principii, unor reguli : „Spiritul nostru creator nu vrea să construiască fără încrederea — fie şi iluzorie — în temeinicia lucrului său, după cum spiritul nostru critic nu poate să judece fără principii". Aplecarea la „principii" evidenţiază şi relativa pregătire estetică a lui G. Călinescu în 1927. Că o asemenea concepţie ducea practic la evaluări eronate în aprecierea operei de artă e indiscutabil şi însăşi producţia critică din paginile *sintezei* e o dovadă. Siguranţa cu care G. Călinescu se mişca în literatura italiană nu o mai are în cîmpul literelor române.

Ideile de mai sus se găsesc în întregime aplicate în articolul despre Mihai Eminescu [10].

Poetul *Luceafărului* este mare totdeauna acolo unde poezia lui „transcende individualul pînă la formularea unei conştiinţe

[10] *Mihail Eminescu (Glosse), sinteza*, nr. 2, mai 1927, p. 1—3.

impersonale". Aceasta îl apropie pe Eminescu de Leopardi. Eminescu este un poet filosof, însă filosofia ca atare prezintă în poezie un interes cu totul secundar, şi iarăşi iese în evidenţă orientarea criticului spre clasicism : „Arta este cu atît mai înaltă, cu cît e mai elementar umană". În consecinţă, adaugă G. Călinescu, „nici cosmogonia, nici idealismul pesimist, nici etica omului superior nu ne mai atrag astăzi curiozitatea noastră intelectuală". Eminescu este un clasic, şi datoria criticului este de a-i reformula şi rejustifica opera în conformitate „cu estetica vremii", iar pe de altă parte, de a atrage luarea-aminte asupra elementelor caduce. În poezia eminesciană se găsesc „insule de proză", neînsemnate ca atare în ansamblul operei, dar evidente, accentuează G. Călinescu, „pentru toţi". Atras temperamental de atitudinile sentimentale, Eminescu adaugă „un senzualism morbid, care ia pe alocuri proporţiile unei obsesii erotice". Acestea ar forma elementele „negative", şi G. Călinescu le enumeră, aşezîndu-se estetic pe poziţia clasicului : îmbrăţişarea, poziţiile patetice („Mi-i ţinea de subsuoară,/ Te-oi ţinea de după gît" etc), scena aşezării iubitei pe genunchii poetului, voluptatea exprimată atît sub forma „viziunilor lascive" a sînilor, cît şi sub indiscreţia săruturilor dulci. Versurile mai slabe s-ar întîlni în acele poezii ce vorbesc de „amor", de intimitate idilică şi dulceagă, de „demonstraţii sentimentale" ; e uşor de văzut că G. Călinescu îi reproşează poetului lipsa discreţiei, a măsurii şi a rezervei în atitudinile lirice. Abia amintită, o idee de mare frumuseţe poetică îşi face apariţia în acelaşi text : cele mai bune poezii de dragoste eminesciene sînt acelea izvorîte din evocarea îndurerată a dragostei trecute : „Trăind numai în virtutea memoriei, poetul pierde sentimentul vieţii, gîndul îl poartă cu anii înapoi, se-ntunecă şi îngheaţă, se simte postum sieşi". Este ideea dezvoltată în *Opera lui Mihai Eminescu.*

Un dualism identic este aplicat liricii argheziene [11]. De la început, criticul îşi exprimă surprinderea de a nu găsi în poezia lui T. Arghezi „lupta dintre o voinţă artistică rece şi un material ostil". Dimpotrivă, în poemele date ca exemplu de piese „remarcabile" de critică — aluzia îl vizează pe Eugen Lovinescu —, este vădit timbrul specific al marii poezii. Influenţele străine evidente lipsesc, eminescianismul, în schimb, este

[11] *Tudor Arghezi (note), sinteza,* nr. 3—4, iunie-iulie 1927 p. 1—4.

„indiscutabil, deşi nu fundamental". El poate semnifica fie cultul îndelungat pentru Eminescu, fie „încercarea eroică de a pune cuprins nou în formele de aramă ale lui Eminescu". Estetic, T. Arghezi îi apare lui G. Călinescu, la mai puţin de trei luni de la apariţia *Cuvintelor potrivite,* un poet fundamental.

Articolul despre T. Arghezi e construit exact pe schema eseului despre Eminescu, ca şi cum criticul ar fi căutat în poezia argheziană aspectele asemănătoare ale liricii eminesciene. Cutare frază pare o variantă a comentariului anterior : „Niciodată proiectarea subiectivităţii noastre istorice, a memoriei care se coboară prin subconştient, pînă la subconştientul ancestral [...] n-a fost făcută în literatura română cu mai multă putere de evocare. Fantasmele trecutului se ridică halucinante, într-o atmosferă grea, de apocalips... Moartea succesivă a trecutului în continuă procesiune de forme care..." etc., etc. Procedeul reliefează încă o dată, în această etapă a evoluţiei călinesciene, monotonia mijloacelor sale critice.

În poezia lui Eminescu şi în lirica argheziană, G. Călinescu găseşte o latură mistică, pe care o dezvoltă cu plăcere, şi lucrul trebuie din nou reţinut pentru că nu este lipsit ulterior de consecinţe pe planul evoluţiei ideologice. Eminescu, observă G. Călinescu, a fost atras de „viziunea mistică a unei femei angelice, proiecţie tremurătoare de lumină pe un imens cer înstelat". El aduce în sprijinul afirmaţiei versuri din *Înger de pază, Epigonii, Mortua est* şi *Înger şi Demon,* unde „proiecţia dantescă a femeii pe un plan mistic este remarcabilă în imaginea aripilor tremurătoare de umbră ridicate la ceruri, care pot fi ale îngerului ce planează aerian, dar pot fi şi atributele invizibile pentru profani ale inocenţei". Versurile citate sugerau, comentează G. Călinescu, un probabil Eminescu mistic, şi în contextul poeziei contemporane criticului, populată în bună măsură cu îngeri, ele deveneau „actuale şi pline de sugestii luminoase".

Cuvinte potrivite ofereau un material abundent în susţinerea ipotezei unui Arghezi torturat de elanuri mistice. Complexitatea problematicii filosofico-religioase a versurilor argheziene este inevitabil simplificată, însă, în susţinerea aserţiunii, criticul pune pasiune deosebită, şi frazele încărcate cu epitete, metafore şi comparaţii, sînt îngrijit echilibrate într-o cadenţă solemnă de versete :

„Universul se transfigurează. Toamna se înfăşoară în fum de tămîie şi lumi prevestitoare de apariţii suprasensibile. În această lume, topită în ireal, ca fundurile unei catedrale gotice, sufletul se înalţă în elanuri mistice, beat de ceruri..." ;

„Sufletul lîncezeşte de nostalgia cerurilor pe care le presimte în sine, asemeni unui heruvim căzut cu aripile ce duc la cer, frînte, bolnav de urît, de lipsa luminii, de materialitatea pămînteaşcă..." etc., etc.

În primele trei numere ale *sintezei*, G. Călinescu a fost titularul cronicii literare. El a recenzat mai multe cărţi, dar cronică literară propriu-zisă a scris o singură dată, cu prilejul analizei volumului *Statui. Cîntecul deşertăciunii.* Cronica începe abrupt, cu reliefarea a trei atribute specifice poeziei lui Mihail Codreanu : „forma fixă a sonetului, recompensa naţională şi lipsa de talent". Primele fiind, comentează maliţios, evidente, nu-i rămîne decît să dovedească existenţa celei din urmă, şi o face într-un chip aproape paradoxal. Sonetul presupune fie însuşiri superlative, fie lipsa lor completă, deoarece poate fi ales spre a pune obstacole inspiraţiei, efectul artistic ieşind din lupta pentru înfrîngerea dificultăţii, dar şi pentru a ascunde lipsa inspiraţiei.

Urmărind reliefarea prozaismului, G. Călinescu aşază versurile în propoziţii obişnuite, aşa cum va face în *Istoria literaturii române...* cu poezia lui Vlahuţă. Strofa :

> În mijlocul aleii de intrare,
> C-o eleganţă simplă modelată,
> Se-nalţă piramida-n sus, purtată
> De patru lei de piatră în spinare,

e redusă la fraza convenţională : În mijlocul aleii de la intrare, modelată cu o eleganţă simplă, se înalţă în sus o piramidă, purtată în spinare de patru lei. Versurile :

> Heredia s-a dus ! — Cînd trista veste
> Mi-a fulgerat sărmana cugetare,
> Şoptii încetişor, într-o oftare :
> «S-a dus cum a trăit : ca-ntr-o poveste !»

sînt transformate în exclamaţia banală : Muri şi Heredia ! Cînd am aflat, am şoptit încet oftînd : Se duse şi ăsta ! Din

prozaismul versificației rezultă retorismul, discursivitatea. Mai multe citate ilustrează afirmațiile. Apoi, în întregime, ideile sînt reluate într-o frază finală : „Abstractă, retorică, sentimentală, prețioasă și intelectuală și uneori fabulistică (...), poezia domnului Codreanu e lipsită și de o însușire formală mai apreciabilă, deși poetul trece drept un virtuos al genului", și încheie cu un lung citat evidențiind banalitatea și facilitatea rimei.

În numerele următoare ale *sintezei,* G. Călinescu nu a mai scris cronică literară, ci recenzii. Într-o frază sau două, se străduia să comunice esența cărții, și interesul acestor fugare notații rezultă din foarte personalul mod de redactare. Se remarcă numaidecît lipsa disimulării. Criticul spune fără înconjur ce gîndește, mereu așezat în aceeași perspectivă estetică : „Prin analiza prea abstractă a stărilor de conștiință și prin lirismul tendențios și inoportun, romanul d-lui E. Relgis [12], inspirat de aproape din Romain Rolland, este un document interesant al unei intenții onorabile".

Alteori prezentarea volumului e precedată de o caracterizare succintă a autorului. I. A. Bassarabescu [13], ca să ne oprim la un singur exemplu, „epigon al lui Caragiale", „prozator în ton minor", a scris totuși o proză „în felul ei remarcabilă, în care actele elementare ale vieții sînt proiectate pe o suprafață îngustă". Caracterizării autorului îi este adăugată încercarea de a prinde specificul literaturii lui : „Ne-a descris cu umor de nuanță caragialescă, însă amestecat cu o notă personală de duioșie, întîmplările, amorurile, tragediile casnice ale impegaților c.f.r., oficianților p.t.t. sau corpului didactic provincial". Urmează încadrarea ultimei cărți în cuprinsul nuvelisticii române : „Astăzi, d. Bassarabescu tratează într-un volum onorabil, dar ușor inactual, procesul între bătrîni și tineri, între literatura veche și cea nouă, alături de pagini șterse, ce-l apropie de temele și atmosfera d-lui Brătescu-Voinești și din care nu se salvează decît prima bucată".

Reținem și o caracterizare în reacțiuni netede a cărții de debut a lui Pompiliu Constantinescu [14]. Întîia frază fixează

---

[12] *Eugen Relgis — „Glasuri în surdină", sinteza,* nr. 3—4, iunie-iulie 1927, p. 30.

[13] *I. A. Bassarabescu — „Un om în toată firea", loc. cit.*

[14] *Pompiliu Constantinescu — „Mișcarea literară", sinteza,* nr 2, mai 1927, p. 20.

atitudinea față de carte : „În broșura d-lui Pompiliu Constantinescu sînt idei pe care le împărtășim și altele cu care nu ne învoim. Astfel — între altele — nu ne alăturăm de autor cînd scoboară sub nivelul artei pe Slavici, care, într-o anume producție, este totuși un scriitor de valoare" iar a doua caută să surprindă tehnica criticului : „Cu oarecare imprecizie și nesiguranță în formularea ideilor, scrisul d-lui Pompiliu Constantinescu are pe alocuri neajunsul supărător pentru cine vede în critică *un grafic al portretului interior ajuns la expresie artistică* (sub. aut.) — de a fi lipsit de însușiri formale, care să-l facă mai atrăgător și mai personal". Apreciază însă „probitatea rece și conștiința de sine în permanentă supraveghere." Cu mai multă sau mai puțină deferență au fost recenzate și alte scrieri : N. N. Tonitza — *Cronici fanteziste neliterare (sinteza,* nr. 1) ; Marcel Romanescu — *Hermosa din Corint (Idem* nr. 2) ; Ramiro Ortiz — *Fortuna labilis (Idem,* nr. 3—4) ș.a.

Privite retrospectiv, în recenziile din *Sburătorul,* în eseurile, cronica literară și notele date la iveală în *sinteza* se întrezăresc principiile metodei critice ale lui G. Călinescu : judecarea operei din punct de vedere estetic, căutarea, șovăielnică deocamdată, a filiațiilor, utilizarea rațională a citatului, ș.a. Lăsînd la o parte fundamentul teoretic pe care sînt construite cele trei eseuri este limpede că desfășurarea gîndirii critice călinesciene, în cronică și recenzii, nu are aderențe exterioare. Cartea rămîne continuu subordonată criteriului estetic, și în funcție de valoarea ei artistică își modelează criticul debitul verbal : laudelor fără rezervă li se alătură comentariul tăios, batjocoritor uneori ; tonul aspru se conjugă cu ironia șfichiuitoare.

Fost-a G. Călinescu conștient că își găsise un stil și o tehnică personală ? Nu, nu bănuia că pornise pe o cale ce avea să fie numai a lui ! Din vara anului 1927, după ce părăsește redacția *sintezei,* G. Călinescu își va căuta fără preget drumul pe care nu știa că-l găsise, va umbla pe drumeaguri bătătorite de alții, va bate la uși străine și abia într-un tîrziu se va reîntoarce, cu sufletul îmbogățit de experiențele trăite, la cărarea inițială.

De la începutul activităţii publicistice, G. Călinescu a pus o fervoare neîntîlnită pînă atunci la debutanţi în precizarea atitudinii şi în delimitarea locului personal în ansamblul criticii contemporane. Pe colegii de generaţie, cînd nu îi trata de sus, rece, distant, îi ignora deliberat. Pe Mihail Dragomirescu îl ironizase în *Viaţa literară*, împotriva lui Eugen Lovinescu ridicase, deocamdată aluziv, glasul. Şi pe neaşteptate, iată-l contestîndu-le — acestora doi direct, şi lui G. Ibrăileanu cu menajamente — autoritatea critică.

Pentru întîia dată un debutant se adresează celor trei critici — oameni cu ani îndelungaţi de activitate — pe picior de egalitate ; ba, mai mult chiar, se integrează grupului, sugerînd, cu mai mult sau mai puţină discreţie, că le opune o personalitate cel puţin egală. Reproşîndu-i, de pildă, lui Mihail Dragomirescu refuzul de a încrucişa cavalereşte spada cu preopinenţii, G. Călinescu se aşeza cu calculată nepăsare lîngă Eugen Lovinescu : „Şi astfel, d. Lovinescu e combătut alături de un Romulus Dianu, iar activitatea noastră discutată la un loc cu aceea a unui N. N. Vasiliu“ [1]. Astăzi zîmbim, gîndindu-ne la posibila reacţie a lui Eugen Lovinescu, dar, ironie a soartei, atunci cînd era făcută apropierea, pentru publicul larg, numele lui G. Călinescu — care trecuse în cinci luni pe la trei reviste abandonîndu-le succesiv — nu spunea mai mult decît apelativul neştiutului N. N. Vasiliu.

Critica personalităţilor intrate în conştiinţa contemporaneităţii era un prilej cum nu se poate mai potrivit pentru un tînăr de a atrage privirile asupra lui. E îndoielnic, totuşi, că G. Călinescu a urmărit anume notorietatea, deşi efectul trebuie să-l fi întrezărit. Poziţia călinesciană faţă de criticii contemporani lui vine mai degrabă din conştiinţa superiorităţii propriei persoane. În sensul acesta, cred, se poate vorbi de o megalomanie călinesciană. Conştient de valoarea sa, G. Călinescu îşi cunoaşte calităţile aflate deo-

[1] G. Călinescu : *Despre critică şi critici, sinteza*, nr. 3—4, iunie-iulie 1927, p. 29.

camdată în stare latentă şi suferă realmente fiindcă, în miopia lor, contemporanii nu le observă, nu i se oferă prilejul de a şi le pune în evidenţă, nu poate juca rolul de şef de generaţie pe care îl rîvnea, desigur, şi la care se referă direct în interviul acordat, după aproape un deceniu, lui Valer Donea [2]. Aici se află şi izvorul dorinţei mereu manifestate de a avea o publicaţie personală.

Cu siguranţă, susceptibilitatea călinesciană a fost rănită de rezerva lui Eugen Lovinescu. În *Sburătorul*, acesta îi aşeza recenziile la sfîrşitul numărului, între nume modeste şi totdeauna după notele lui Pompiliu Constantinescu. Nu întîmplător, în articolul din *sinteza*, lui E. Lovinescu i se reproşa ţinerea neofitului pe „pragul tutelar al *Sburătorului*", rezerva „faţă de scriitor ca om — aş zice chiar ostilă". Graba cu care a părăsit redacţia *Sburătorului* poate veni şi de aici. În orice caz, contemporanii i-au sesizat idiosincrasiile. Camil Baltazar îşi aminteşte [3], după ce perioada căutărilor, aparent, se încheiase, de susceptibilitatea „de pe atunci a criticului, care, nefixat încă în conştiinţa publicului, avea o sensibilitate de ins care, prin însăşi prezenţa sa, închisă şi îmbufnată, părea că îţi reproşează în fiecare clipă lipsa de recunoaştere a meritelor şi a personalităţii sale". Şi I. Valerian [4] a reţinut „rictusul maliţios", vădit în lăsarea buzelor în jos, ce enerva nu o dată pe interlocutor.

Problema prezintă şi un alt aspect. A afirma despre tine, la numai cinci luni de la intrarea în publicistică — etapa redactării *Romei*, din 1924, era practic necunoscută contemporanilor —, că eşti egal criticilor de prestigiu ai epocii iar timpul să ratifice justeţea afirmaţiei este un caz fără asemănare în istoria criticii române, iar în cuprinsul literaturii noastre, doar Macedonski a mai avut despre sine, în mijlocul incomprehensiunii contemporanilor, o părere identică.

---

[2] „...unui critic trebuie să i se ceară, nu să ofere. *Să apară ca şef*, (subl. mea), să facă să creadă că el, criticînd cărţile, e un factor cu mult mai important decît autorii" [Valer Donea. (Profira Sadoveanu) : *De vorbă cu G. Călinescu*, A.L.A. nr. 797, 15 martie 1936, p. 5].

[3] *Romanul domnului G. Călinescu, România literară*, nr. 43, 10 decembrie 1933, p. 1.

[4] *Apare o nouă revistă literară. De vorbă cu d. G. Călinescu, loc cit.*

Într-o anume măsură, însemnările *Despre critică și critici*, inserate la cronica literară a revistei *sinteza*, rămîn reprezentative. Ele reiau și organizează idei risipite anterior în diverse locuri. Prestigiul criticului este principala idee dezvoltată de autor. Prestigiul e creat și susținut de două însușiri fundamentale: intuiția talentului și autoritatea. Siguranța intuiției sporește autoritatea, dar la clădirea ei concură și „alte cauze oculte și greu de măsurat. D-l Lovinescu are autoritate fiindcă scrie bine, d-l Ibrăileanu are o autoritate mai mare, deși scrie într-un stil mai opac. A scrie bine, a scrie rar, a fi sever sau acut, a fi profesor universitar sau a avea reputație literară; toate acestea pot fi cauzele, la un loc sau în parte, ale prestigiului." Deasupra tuturor i se pare a se situa Titu Maiorescu, și curgerea timpului nu a întunecat prospețimea caracterizării: „Titu Maiorescu rămîne pînă astăzi întruparea desăvîrșitei aptitudini critice, chiar dacă nu s-a manifestat în toată amplitudinea însușirilor sale. Ce importanță poate avea faptul că aprecierile lui ni se par astăzi fugitive? Ele au pornit totdeauna dintr-o intuiție clară și au fost impuse de o autoritate fără egal. Alții, în urmă, au scris mai mult și mai adînc despre scriitorii pe care au crezut că trebuie să-i promoveze. Nici unul însă n-a afirmat cu mai gravă și mai imprescriptibilă eficacitate. Credem, dar, că această autoritate i-a provenit lui Maiorescu nu atît din activitatea lui, cît din faptul de a nu fi fost vulnerabil în nici un domeniu spiritual."

Astăzi, constată G. Călinescu, intuind o stare de fapt obiectivă, literatura română are critici mai competenți, mai documentați și mai talentați decît Maiorescu; nimeni nu se mai bucură însă de o autoritate identică: „D-l Dragomirescu are idei, dar n-are prestigiu, d-l Lovinescu are stil, dar e mai contestat sub raportul ideilor, d-l Ibrăileanu are o autoritate regională. Astfel — încheia G. Călinescu — critica românească, progresînd sub raportul amănuntului, și-a pierdut gravitatea de odinioară."

Se simte îndată deferența afișată față de G. Ibrăileanu; politicos, dar într-un stil ce prevestește lirismul abundent din cronicile literare din *Gîndirea*, el este așezat în afara

discuției: „Cu d-l Ibrăileanu intrăm în domeniul mitologiei, al lui Neptun vegetînd printre alge în fundul mării Egee, al lui Barbarossa care doarme secular într-o peșteră, al Bătrînului din Munte văzut de Marco Polo, al duhurilor invizibile și totuși prezente, al numelor sonore și înfricoșătoare. Fiind nevăzut, nu-l putem lăuda pentru însușiri personale pe care nu i le cunoaștem. Dar îi acuzăm autoritatea ocultă și reală care vine în ecouri largi din Uralii îndepărtați ai *Vieții românești*, de la o divinitate pentru noi din domeniul mitologiei..." etc. Rămîneau Mihail Dragomirescu și Eugen Lovinescu.

Ironia antidragomiresciană a lui G. Călinescu vine dintr-o insuficientă informare în problemele estetice. Cînd, cu trecerea anilor, va constata că și alți savanți au pus, pe plan european, probleme asemănătoare cu Mihail Dragomirescu, atitudinea față de autorul *Științei literaturii* se schimbă, și în *Istoria literaturii române*... îi apreciază cu mai multă seriozitate sistemul estetic. Deocamdată, să-i urmărim verva polemică.

O fugară privire asupra esteticii dragomiresciene a emis G. Călinescu în articolul *Mihail Dragomirescu*, inserat la rubrica „Literatura străină." [5] Chiar așezarea avea rostul a sugera orientarea generală a discuției, subliniată și de fraza introductivă: „Deși această cronică se ocupă în principiu cu autorii străini, considerînd însă însemnătatea cosmică a operei domnului Mihail Dragomirescu, cît și — mai ales — faptul cu efecte tonice asupra orgoliului nostru național, că această operă va fi în curînd comunicată universului nerăbdător în limba lui Boileau, întrerupem pentru o clipă șirul gloriilor externe pentru a expune activitatea ilustrului nostru critic în această vitrină mondială". Persiflarea este evidentă, dar apropiata apariție în limba lui Boileau a scrierii la care face aluzie G. Călinescu a avut într-adevăr loc. [6] Cu aceeași euforie verbală, ca și cum și-ar invita prietenii la o desfătare intelectuală, G. Călinescu caută motivele ce, chipurile, l-ar fi îndemnat pe Mihail Dragomirescu să întreprindă expunerea sistemului său estetic, face reflecții asupra modului în care determină obiectul științei literaturii, îi notează reacția față de gîndirea estetică străină, disertează pe marginea normelor de selecție. Dacă la apariție va fi încîntat pe mulți, azi, articolul

[5] *Viața literară*, an I, nr. 38, 19 februarie 1927, p. 3.

[6] Este vorba de *La science de la littérature*, I, II, apărută la Paris, ed. Gamber, 1928, 1929.

pare fapta strengărească a unui student care ironizează cursul profesorului său fără a-l fi înțeles. Doar fraza finală, în care esteticianul este caracterizat cu epitetele uzitate curent de acesta în analiza literară, smulge un zîmbet : „... găsim că d. M. Dragomirescu este *sublim,* cîteodată *umoristic* și totuși *naiv,* uneori *patetic,* dar în genere foarte *optimist, retoric,* dar și *primitiv, imaginativ* dar și *abstract, exultant,* dar și *deprimant ; ingenios,* cam *fantastic,* de loc *incisiv* și mai cu seamă foarte *exploziv*".

Peste cîteva săptămîni, într-o paranteză a articolului *Echilibrul între antiteze*[7], G. Călinescu îi face lui Mihail Dragomirescu o nouă caracterizare, de data aceasta în stilul lui Arghezi din pamflete : „D. Mihail Dragomirescu este aproape singurul care astăzi mai profesează un tradiționalism fără ferestre (...) Așezat turcește pe un orizont literar ale cărui capete nu trec de Cerna, Gregorian, Talaz și G. Dumitrescu, se leagănă în contemplarea beată a propriului nod ombilical."

În *Despre critică și critici,* Mihail Dragomirescu este iarăși persiflat. Rigiditatea și complicatele manevre întreprinse în analiza efectivă a producției literare sînt puse în evidență prin compararea seminarului de literatură cu un organism statal. Imaginea în sine este frumoasă, numai că și de data aceasta ironia călinesciană se răsfrînge asupra unor manifestări periferice : „D-l Mihail Dragomirescu este un temperament eminamente politic. La baza activității sale critice găsim o constituție, un parlament, un buget, un guvern, un buletin oficial, un organ de luptă. Fiind un spirit democratic, evită pe cît e cu putință gestul arbitrar. Consultă cu multă docilitate — și trebuie să spunem — încredere articolele *Științei literaturii,* se consfătuiește cu asistenții, cheamă majoritățile la Institut, pune hotărîrea la vot, o publică în buletin, o apără în organul de luptă."

Cu vervă este desenat caracterul oscilant al criticului, înzestrat, zice G. Călinescu, în largă măsură cu sentimentul de solidaritate, și fraza ce urmează, în care toate cuvintele subliniate sînt împrumutate din lexicul celui asediat, surprinde intransigența omului față de adversari și blînda îngăduință pentru cei ce se apropiau ori simulau împărtășirea opiniilor : „O idee care nu se potrivește cu ale sale este o *erezie,* o

[7] *Viața literară,* an II, nr. 42, 19 martie 1927, p. 1.

aberație, scrisul adversarului este *confuz, neegal, gongoric,* poezia — *hodorogeală ritmică, trăncăneală,* autorul *habar n-are* de literatură, e un *ignorant,* un *înveninat,* un *neghiob,* un *țingău,* un om *meschin, încruzit* și *abject...* Dimpotrivă, are expresii blînde și chiar amabile pentru *rătăciții* care se apropie de dînsul printr-o înțelegere ce i se pare înrudită sau prin combaterea unui inamic comun. Stilul pînă atunci confuz devine dintr-o dată *limpede ca lumea,* poezia aduce un *material prețios,* autorul *își vine în fire,* d-l Dragomirescu *ia act cu plăcere* de compunerile sale, îi apreciază *mentalitatea serioasă,* își permite *să-i dea sfaturi,* îi dă chiar *o notă bună,* îi găsește activitatea *folositoare...*"

Apoi, o succesiune de fraze scurte, curgînd sacadat, într-o enumerare glacială, fixează locul lui Mihail Dragomirescu în critica contemporană, actele omului trezind reacții inverse celor normale : „D-l Mihail Dragomirescu a fost nedreptățit de natură. I s-au hărăzit o inteligență prudentă, dar vie, și mijloacele de expresie ale unui autodidact ; un suflet plin de gingășie și onestitate și maniere de proletar. De aceea, ideile sale juste nu conving, iar epitetele sale triviale nu jignesc. Nu e o forță a Binelui, dar nici a Răului. N-are arta de a-și face prieteni, dar nici înverșunarea de a-și face dușmani. I-ar fi trebuit darul de a stîrni controverse sau de a capta convingerea, și nu întîmpină decît indiferența sau veselia. Ar fi avut nevoie de respect și autoritate, și nu i se dă decît simpatia sau iubirea. Aprobarea sa ucide, iar invectiva afirmă. Scriitorul de merit tremură să nu fie lăudat, iar mediocritatea anonimă îi caută cu stăruință injuria. De aceea, toți atîță conștiința onestă a d-lui M. Dragomirescu, unii pentru a para elogiul, alții pentru a-și atrage ocara vulgarizatoare."

Meritul „istoric" al criticului nu era totuși ignorat. Mihail Dragomirescu a izbutit la timpul său să determine o mișcare literară „remarcabilă" și să impună publicului scriitori „meritoși cel puțin istoricește", printre ei, G. Călinescu neuitînd să treacă pe Eugen Lovinescu. Însă stima generațiilor mai vechi Mihail Dragomirescu a meritat-o pentru simpatia față de scriitor, „căruia i-a strecurat adesea într-o strîngere de mînă discretul stimulent pecuniar". La rîndul său, finalul frazei semnifica întinderea unei mîini prietenești adversarului ;

în toamnă, G. Călinescu împinge gestul mai departe, dedicîndu-i poezia *Grădini*.

În vara anului următor, Mihail Dragomirescu este din nou zeflemisit cu multă cruzime în reportajul *O vizită la Pantalone de Bisognosi* [8]. Vizita o constituie participarea autorului într-o după-amiază, către sfîrşitul anului universitar, la una din şedinţele obişnuite ale catedrei de Literatură română şi estetică literară ; Pantalone de Bisognosi, personaj al commediei dell'arte, nu-i altcineva decît Mihail Dragomirescu. Reporterul călăuzeşte paşii cititorului de la intrarea în noua clădire a Universităţii pînă la amfiteatrul unde urma să aibă loc prelegerea ; nu e ocolit nici un amănunt ce ar putea provoca rîsul sau cel puţin zîmbetul. Reporterul reţine un anunţ „imperativ" ce recomanda, la preţuri modeste, volumele *Primăveri scuturate* şi *Cîntece pentru madona mică*, semnate de Georges Dumitrescu, asistentul profesorului : „Concep, comentează G. Călinescu, o mare opinie despre aceste două opere, dar autorul, ca poet, mi-este cu desăvîrşire necunoscut". Este reprodusă o înştiinţare căreia îi lipseşte acordul dintre subiect şi predicat ş.a.

Intrat în amfiteatru, reţine febrilitatea cu care „domnişoarele şi domnii studenţi" aşteptau sosirea maestrului, înregistrează pregătirile misterioase ale stenografului, zelul unui student care fotografia „diferite scene de solidaritate, pentru ca să oprească ceva din măreţia nobilei şedinţe", totul scufundat într-un umor gras, de înaltă calitate. G. Călinescu împinge ironia, trebuie s-o recunoaştem, pînă la şarjă şi grotesc ; el compară grupul de personaje ce a luat loc la masa profesorală cu o turmă de bovine, iar Mihail Dragomirescu este asemuit cu un placid rumegător ce tresare din cînd în cînd din dormitaţie ca „muşcat de tăuni".

Prozatorul de mai tîrziu se anunţă în uşurinţa cu care este prezentată pe cîteva planuri deodată desfăşurarea şedinţei : conferenţiarii şi referatele lor, comentariul auditoriului, reacţiile directorului şi schiţarea portretului acestuia prin antiteza dintre imaginea profesorului întipărită în memoria fostului student : „Cînd l-am cunoscut întîi pe Pantalone, ochiul îi era ager şi barba acută îi dădeau un aer ferin. Glasul său avea stridenţe rapace, iar pumnul lovit în masă

[8] *Gîndirea*, anul VIII, nr. 6—7, iunie-iulie 1928, p. 295—298.

stîrnea procesiuni de copite" — şi prezenţa vie, aducătoare de melancolie, prin ravajul provocat de trecerea anilor : „Ochii, captaţi de carnosităţi aprinse, privesc osteniţi în propria lor cămaşă. Sacul epidermii s-a inflamat într-o senilă pinguitudine, iar ligamentele scăpate de sub controlul centrilor tremură între somn şi perpetuu rîs. Nasul uşor tumefiat şi o pierdere a unora din organele masticaţiunii cauzează vocii o şuierare nasală..."

Continuu în jurul lui Mihail Dragomirescu pluteşte un zîmbet bonom, cu atît mai jignitor pentru om ; tot timpul profesorul e privit ca un exotic exemplar uman. Se găseşte aici, ca şi în celelalte articole, o tendinţă, conştientă sau nu, de compromitere a omului şi a operei.

În schimb, seriozitate deplină va pune G. Călinescu în polemica cu Eugen Lovinescu. Pretextul l-a constituit mult discutata teorie a sincronismului.

În noua serie a *Sburătorului*, Eugen Lovinescu a publicat, printre altele, un scurt articol [9], în care, anunţînd apropiata apariţie a primului volum din *Istoria literaturii române contemporane*, schiţa principiile de bază ale lucrării, ce reprezentau în fapt şi concepţia lui despre istoria literară. „Schiţează" e un fel de a spune, pentru că E. Lovinescu reproduce fraze întregi din primele pagini ale volumului anunţat. Istoricul literar nu studiază literatura „prin raportarea la un imutabil ideal estetic, ci prin raportare la momentul istoric, adică la congruenţa tuturor factorilor sufleteşti ce au determinat sensibilitatea estetică a acelui moment". Cerinţa e valabilă, adăuga, nu numai pentru marile epoci, dar şi pentru generaţiile literare. El propunea acceptarea unui raport de determinare cauzală între factorii materiali — momentul istoric —, morali — factori sufleteşti — şi fenomenul literar. Oprindu-se la poezia lui Panait Cerna, apreciată de critica raţionalistă „de acum douăzeci de ani" (aluzie la Mihail Dragomirescu) şi constatîndu-i lipsa de ecou printre cititorii vremii sale, E. Lovinescu explica fenomenul prin modificarea sensibilităţii estetice a noilor generaţii. Deoarece elementele tehnice artistice au oarecare stabilitate, numai emotivitatea noastră fiind mobilă, istoricul literar trebuie să ţină seama

[9] *Istoria literaturii române contemporane*, *Sburătorul*, serie nouă, an IV, nr. 4, iunie 1926, p. 1.

„de realizarea estetică nu sub forma absolutului, ci în cadrele unei concepții, ale unei formule literare", dar și „de variațiile sensibilității estetice". Evident, existența unei evoluții imperceptibile a sensibilității estetice colective nu poate fi negată ; de regulă, această prefacere rămîne în urma conștiințelor înaintate ale epocii. A constata că opera unui scriitor a fost apreciată superlativ de critica vremii și, privind fenomenul retrospectiv, a observa că opera în chestiune are o valoare modestă nu înseamnă că trebuie să căutăm cauzele schimbării în prefacerea sensibilității noastre ; dimpotrivă, ne aflăm în fața unei valori relative. Lipsa de intuiție a criticii vremii își are explicația ei.

E adevărat, textul este puțin confuz, și G. Călinescu la aceste idei face aluzie în eseul *Valoare și ideal estetic*, însă modul cum înțelege E. Lovinescu să aplice în practică principiile de mai sus într-un articol despre Cerna [10] rămîne revelator : Cerna e prezentat în ansamblul epocii, sînt trecute în revistă comentariile criticii și în final E. Lovinescu își formulează rezervele sale.

În același loc erau explicate noțiunile de diferențiere și sincronism. Elementul esențial al operei de artă, zice E. Lovinescu, „stă în efortul de diferențiere față de literatura trecutului", diferențierea însemnînd „talent adevărat și real, cu sens de creațiune". Cu alte cuvinte, scriitorii vor fi judecați „și din punctul de vedere al caracterului de sincronism cu dezvoltarea vieții noastre sociale și culturale și cu multiplele întretăieri de curente ideologice, dar și din punctul de vedere al efortului de diferențiere față de ce a fost înainte, diferențiere de material de inspirație, în sensul evoluției preocupărilor momentului istoric, și de expresie, în sensul capacității limbii de a se înnoi prin imagine și figurație".

Între timp, volumul anunțat a apărut, și propozițiile sale teoretice au provocat anume nedumeriri, fiindcă E. Lovinescu revine asupra lor în *Sincronism și diferențiere* [11]. Întrebării : „cum se împacă valorile estetice, care sînt valori de diferențiere, cu principiile sincronismului, care e valoare de coeziune ?", Eugen Lovinescu îi răspunde revenind pe rînd asupra

[10] *Cerna, Sburătorul*, serie nouă, an IV, nr. 6, decembrie 1926, p. 1—3.
[11] *Sburătorul*, serie nouă, an IV, nr. 10, aprilie 1927, p. 1.

noțiunilor : „... sincronismul nu se raportează numai la una din categoriile preocupărilor omenești, ci stabilește în totalitatea lor o interdependență, care le dă un stil și un ritm ; fenomenele estetice îi sînt deci supuse ca și fenomenele sociale și economice." etc. Coroborînd frazele de mai sus cu altele, luate din tomurile *Istoriei literaturii române contemporane,* reținem ideea generală a efortului de a încadra societatea românească în ritmul dezvoltării civilizației moderne, literatura îndeosebi trebuind să mediteze asupra evoluției mijloacelor și modalităților de expresie acumulate pe plan mondial ; de aici îndemnul spre citadinism, spre analiza psihologică, sincronismul căpătînd pe această latură un manifest caracter antisămănătorist și antipoporanist. Inevitabil schematică, prezentarea noțiunilor de mai sus nu a avut alt rost decît de a facilita urmărirea poziției lui G. Călinescu.

Întîia reacție antilovinesciană publică și-a manifestat-o G. Călinescu, am văzut, la 9 aprilie 1927. Răspunzînd întrebării lui I. Valerian, el făcea următoarea sumară precizare : „Pentru noi nu valoarea e mutabilă, ci idealul estetic, adică ceea ce își propun scriitorii în chip deliberat". Posibil este, continua, ca opere literare ce au entuziasmat la apariție critica astăzi să nu mai placă. Caducitatea lor demonstrează „că nu era vorba de o valoare reală, ci de o eroare de apreciere" făcută prin raportarea operei la generația criticului „iar nu la universalitatea spiritului uman". A admite în asemenea caz mutația valorilor înseamnă a nega utilitatea criticii : „Constatînd că ceea ce plăcea ieri nu mai place azi înseamnă să te faci ecoul opiniei publice, în loc să îndrumezi gustul publicului" [12]. Totul este adevărat, numai că G. Călinescu trăgea un fals semnal de alarmă.

Cînd I. Valerian îi lua interviul, Călinescu avea scrisă lucrarea despre valoare și ideal estetic apărută imediat în *sinteza.* O bună parte a eseului era elaborat în antiteză cu ideile lovinesciene, dar evaziv. Îndată revine asupra sincronismului în articolul, cu titlul împrumutat dintr-o frază a lui E. Lovinescu, *Cauze imperceptibile... în strînsă interdependență* [13]. E. Lovinescu era criticat direct, însă G. Călinescu

[12] I. Valerian : *Apare o nouă revistă literară. De vorbă cu G. Călinescu,* loc. cit.

[13] *sinteza,* nr. 2, mai 1927, p. 19—20.

nu vedea, sau nu vroia să vadă, adevăratul fond al problemei. El comentează contradicțiile în planul logicii formale ale frazelor lovinesciene, ironizează un termen ori altul, intenționînd să facă o discuție de principii, academică, să pună probleme, să demonstreze falsitatea altora, dar nu izbutește și rămîne undeva la mijloc între pamflet și cronică.

„Imputarea" globală adusă „distinsului critic" era „aceea de a fi enunțat idei nu întotdeauna personale, măcar în limitele culturii românești, și de a le fi înlănțuit într-un sistem pe alocuri artificial și contradictoriu, fragil într-o măsură, prin lipsa unei idei limpezi și ordonatoare, ca și prin contradicția între teorie și aplicare". Eugen Lovinescu ar fi încercat să fundamenteze teoretic posibilitatea existenței unui critic înregistrator, „revizuit" perpetuu de evoluția sensibilității generale. S-ar fi motivat astfel posibilitatea activității unui critic și istoric literar fără vocație, care „va putea foarte bine să-și schimbe mîine judecățile fără să tăgăduiască pe cele vechi, pe care le va înregistra, compara și clasa, în mod obiectiv, ca pe manifestări ale unei sensibilități depășite. Este ceea ce face ostentativ d. Lovinescu în criticile sale, unde nu se revizuiește, cum este pe nedrept învinovățit, ci este revizuit * mereu de sensibilitatea în mișcare perpetuă..."

G. Călinescu avea impresia că sincronismul „nu e nou" : el ar fi o altă formulare a determinismului universal. Dacă lucrurile stau așa, atunci „opera d-lui Lovinescu se înalță pe nisipul mișcător al unei erori fundamentale de cugetare : aceea a confuziunii dintre idee și act. Pornind de la legea unității a lui Tarde, autorul ajunge la convingerea că prin contagiune o formă de civilizație se propagă și se sincronizează, dînd naștere unui stil și ritm universal". De aici și pînă la a identifica sincronismul cu actul de simplă imitație este doar un pas, și G. Călinescu îl face. Urbanismul

* În realitate, Eugen Lovinescu nu-și revizuiește părerile ; el consemnează evoluția aprecierilor criticii făcute pînă la el. Chiar dacă și le-ar fi revizuit, procedeul nu are nimic anormal. G. Călinescu însuși și-a revizuit ulterior aprecierile critice, și nu numai că nu a găsit nimic imputabil gestului, dar chiar a încercat să fundamenteze teoretic mobilitatea judecății critice : „Facem asemenea rectificare — scria el despre teatrul lui Tudor Mușatescu, în *Jurnalul literar*, I, nr. 51, 17 decembrie 1938, p. 3 — fiindcă vrem să accentuăm că în critică «consecvența» poate fi un semn de mărginire, un refuz de a trăi procesul critic pe toată durata experienței tale".

analitic al literaturii franceze este un fenomen specific Franței : „Aceeași urbanizare voită în literatura română poate fi o imitație, dacă privim faptele superficial ; în realitate, e o manifestare *specifică* (subl. aut.) pentru culturile primitive, ce vor să țină în chip artificial pasul vremii, sau a ceea ce cred ele că e pasul vremii". Exagerarea e vădită. E. Lovinescu ar considera deci literatura română o literatură „primitivă", și G. Călinescu, luptînd împotriva sincronismului, implicit o apăra de primitivitate. Încheierea era nu mai puțin malițioasă, comentatorul sugerînd direct inaptitudinea lui Eugen Lovinescu pentru mînuirea ideilor estetice generale : „Acestea sînt obiecțiunile pe care le aducem, deocamdată, distinsului teoretician al sincronismului, căruia îi prețuim de altfel sforțarea izbutită de a-și adapta scrisul elegant și facil unor preocupări ideologice care cer pregătire și aptitudini speciale..."

Eugen Lovinescu nu a răspuns. Poate și puțin jignit de indiferența magistrului, G. Călinescu revine asupra criticului în următorul articol al *sintezei* [14], subliniind sinuozitatea caracterului lovinescian și maleabilitatea sistemului său critic. Amplă, construită din numeroase propoziții cu complementele și atributele puse în antiteză, fraza călinesciană este superbă. Rostită de la tribună, în fața sălii, susținută de timbrul cînd grav, cînd ironic al vocii, ar fi fost răsplătită cu un ropot de aplauze : „Sistemul critic al d-lui Lovinescu se compune din mari mișcări de trupe fără posibilitatea unei lupte, din îndrăzneli prudente și prudențe impenetrabile, din mici rezerve mentale și foarte multă amabilitate personală, din elogii care jignesc și cruzimi care exaltă, din nădejdi calde în viitor și din neîncredere în ceea ce n-a inspirat încă încredere, din categorice afirmațiuni orale și pudice îndoieli scrise, din entuziasm precoce sau restabiliri tardive, din arta de a limpezi ceea ce nu e tulbure și de a dovedi cu energie ceea ce este evident, din anticipații nefericite și întîrzieri regretabile, din perspicacitate acolo unde ar trebui mai multă erudiție și din erudiție acolo unde ar trebui mai multă perspicacitate, din îngrijorări entuziaste și din elogii glaciale, din retranșamente preventive cu două ieșiri, din săgeți care «rănesc cu un capăt și vindecă cu celălalt», dintr-un armament

[14] *Despre critică și critici, sinteza*, nr. 3—4.

de pîslă care nu ucide şi un material de asistenţă care nu protejează, din tărgi care se rup şi săbii care nu taie, din instrumente verbale ingenioase, a căror aplicare poate stîrni prin gingăşie o gîdilitură aproape plăcută şi prin perseverenţă o iritaţie dureroasă, din expresii diplomatice ca : *s-ar putea... s-ar părea... în măsura în care... ne mulţumim să constatăm virtualitatea... nu intră în cadrul cercetării de faţă... ne mărginim să... nu ne vom ocupa de... oarecum... oricum... de altfel, totuşi... poate...*"

Propoziţiile finale : „Artist inteligent şi ideolog cu posibilităţi plastice, d-l Lovinescu are o autoritate parţială, dar încă impunătoare. Şi dacă părerile nu pot fi totdeauna împărtăşite, bunăvoinţa sau ostilitatea sa onorează", îndulcesc puţin asprimea frazei. Dar, mă întreb, oglindeşte fraza aceasta caracterul specific al criticii lovinesciene ? În esenţă, G. Călinescu îi reproşa lipsa reacţiunilor netede. Reticenţa, mai mult sau mai puţin voalată, o întîlnim la toţi criticii. G. Călinescu nu făcea decît să dea formă organizată numeroaselor anecdote despre directorul *Sburătorului* ce s-au bucurat de mare circulaţie scrisă şi mai cu seamă orală, în epocă. Nici de data aceasta, E. Lovinescu nu a ripostat.

Către mijlocul anului 1927 au avut loc două evenimente editoriale : apariţia volumului *Cuvinte potrivite* şi a celui de al treilea volum din ciclul privitor la istoria literaturii moderne, al lui E. Lovinescu, *Evoluţia poeziei lirice*. Aplicată materiei contemporane, cartea acestuia din urmă a provocat, cum era şi de aşteptat, nemulţumiri. În acalmia literară izbucneşte fără veste poetul Ion Barbu. Într-un scurt răstimp, el scrie două fulminante articole : împotriva lui Arghezi [15] şi a lui Eugen Lovinescu. [16] Antiarghezianismul barbian a fost întîmpinat cu un car de proteste. A răspuns nu numai autorul *Cuvintelor potrivite*, iritat, în *Adevărul literar şi artistic*, dar şi mulţi admiratori i-au luat apărarea, împroşcîndu-l pe Ion Barbu cu felurite epitete [17]. În cadrul protestelor se singu-

[15] *Poetica d-lui Arghezi, Ideea europeană*, an IX, nr. 205, 1 noiembrie 1927.

[16] *Evoluţia poeziei lirice după E. Lovinescu, Ideea europeană*, an IX, nr. 206, 1 decembrie 1927, p. 2.

[17] Iată cîteva luări de poziţie antibarbiene : Dem. Theodorescu : *Un caz de mojicie literară, Viaţa literară*, an II, nr. 62, 19 noiembrie 1927, p. 1 ; F. Aderca : *Exegeză, Idem*, nr. 64, 3 decembrie 1927, p. 1, 2 etc

larizează, prin sobrietatea expresiei și analiza lucidă a gestului, articolul lui Pompiliu Constantinescu [18]. Lăsăm la o parte pe Arghezi ; pentru demonstrația noastră, ne interesează reacția antilovinesciană a poetului *Jocului secund : „Evoluția poeziei lirice,* își începea Ion Barbu rechizitoriul, e scrisă cu vădită ambițiune de a impresiona prin măsură. Efortul ratat se explică prin aplicarea sistematică a procedeului aritmetic, al mediei. Absență de relief, cîtuși de puțin *măsura :* legea identică a personalității impusă materialului amorf. În ciuda acestei ambiții, ideile d-lui E. Lovinescu se răsfață bombate, asiatice, ca idolii din Babel. Sînt în număr de patru și corespund hieratic punctelor cardinale. Pe răsărit, sincronismul...", și intervenția continua pe același ton.

G. Călinescu intervine în polemică semnînd inițial niște *Păreri și resentimente* [19], în care comentează ambele atitudini. El își însușește distincția valorică făcută de Pompiliu Constantinescu — care scrisese în notele amintite : „...atacul e al unui poet valoros contra altui poet mai mare" — și, fără a împărtăși părerile lui Ion Barbu, caută justificarea gestului, mutînd elementele discuției în sfere principiale : „Deunăzi, un poet de valoare a scris despre un poet mare. L-a răsfoit, l-a drămuit, a scos din el ce a crezut de cuviință și a dovedit cu citatele ce i s-au părut mai nimerite că poetul mare nu e mare, că noutatea cea nouă nu înnoiește nimic. Poetul cel de valoare scrie însă frumos, are mintea nedreaptă, dar ascuțită, stilul îi e poleit și, într-un cuvînt, se servește de mijloace de luptă care, dacă nu fac cauza mai dreaptă, fac însă procesul cu putință." Prin urmare, „alarma" admiratorilor poetului „mare" i se părea neîntemeiată, reproba învinuirile de mojicie, răutate și inconsecvență aduse polemistului, cît și tăgăduirea dreptului poetului de a judeca.

Definitorie pentru structura temperamentală călinesciană mi se pare nu atît optica prin care scrutează antilovinescianismul lui Ion Barbu, cît prefacerea suferită de atitudinea lui în răstimp de cîteva zile. Critica făcută lui Arghezi o găsea scuzabilă, firească în limitele unui normal schimb de idei ; în numele unei eleganțe etice îi refuză lui Ion Barbu

[18] P[ompiliu] C[onstantinescu] : *D. Ion Barbu contra d-lui Arghezi, Idem,* nr. 62, 19 noiembrie 1927, p. 4.

[19] *Viața literară,* an II, nr. 65, 10 decembrie 1927, p. 1.

dreptul de a-l critica pe Eugen Lovinescu : „Poetul de valoare vrea să polemizeze acum cu criticul său unic, pe acel ce l-a preţuit şi l-a divulgat, cu acela în sfîrşit cu care nu poate să aibă raporturi senine, fie din recunoştinţă, fie din adumbrire. În acest caz, gestul e lipsit de eleganţă etică." Interdicţia era declarată în virtutea lipsei unei activităţi critice şi teoretice, „veche şi stabilită" care să prezinte garanţiile „unei discuţii principiale". Pe poetul de valoare „l-am cunoscut... numai ca poet şi, dacă-i bănuim însuşiri critice, ne surprinde să le vedem inaugurate prin înfigerea unui stilet în inima părintelui său literar."

Trecem peste ignorarea activităţii critice, sporadică, dar nu mai puţin interesantă, a lui Ion Barbu risipită în *Umanitatea, România nouă,* şi căutăm sensul rezervei. Cauza bruscă a întoarcerii a constituit-o, fără îndoială, intrarea lui F. Aderca în discuţie, care a luat apărarea lui Eugen Lovinescu. [20]. Pe aceeaşi pagină a revistei, G. Călinescu elogiază critica lui Ion Barbu făcută cărţii lui E. Lovinescu [21] retractînd tot ce afirmase anterior, numai pentru că altcineva îşi însuşise părerea lui : „Am zis că un poet nu poate lăuda sau combate pe propriul său critic, dacă o lungă şi fructuoasă activitate critică nu-i dă autoritatea unei lupte principiale". Acum însă simte nevoia să rectifice „condiţia temporală. O cauză bine apărată e aproape o cauză dreaptă. Cine atacînd nu rămîne în triviul goalelor injurii, ci îşi justifică repulsia principial, este un senin."

Eugen Lovinescu, pentru prima dată, răspunde, precizîndu-şi poziţia, în *Sincronismul.* [22] După ce reproduce partea ultimă din însemnările lui G. Călinescu, îşi exprimă uimirea că autorul lor „combate" sincronismul prin simultaneitate şi ritm universal, fiindcă aceasta înseamnă „a-l combate prin însăşi definiţia sa", şi reexplică ce înţelege prin sincronism : „... prin sincronism am înţeles întotdeauna o simultaneitate de fenomene explicabilă printr-un spirit al veacului, determinat de un fascicol de cauze ideologice sau economice. Că multe fenomene simultane sînt şi spontane, condiţionate nu-

[20] F. Aderca : *Şarpele-n sîn ; Al doilea răspuns d-lui Ion Barbu, Viaţa literară,* an II, nr. 66, 17 decembrie 1927, p. 1.
[21] *Elogii pentru libertate, ibid.,* p. 1.
[22] *Idem.* nr. 67, 24 decembrie 1927, p. 1,

mai de spiritul veacului, şi fără altă contagiune, este negreşit un fapt neîndoios ; dar e şi mai neîndoios faptul că agentul principal al acestei simultaneităţi şi contemporaneităţi este imitaţia, asupra căreia am insistat, contestată fiind mai violent tocmai de cei a căror activitate se încadrează mai categoric în legile ei." Şi termina cu aluzii la mistica lui G. Călinescu : „Rămîne pe seama perspicacităţii criticii să precizeze cînd, înlăuntrul aceluiaşi sincronism, un fenomen e co-eficient şi cînd imitativ, şi dacă palidul înger ce a stat de strajă la căpătîiul limfaticului Rilke nu rebegeşte astăzi la geamul jovialului şi bine hrănitului ortodox Nichifor Crainic şi dacă demonul, ce tulbură acum insomniile publiciştilor români, nu a bătut mai întîi la geamul lui Papini."

Chiar sub precizările lui Eugen Lovinescu era tipărită O *lămurire* a lui G. Călinescu, şi răspunsul acesta prompt dovedeşte strînse legături cu redacţia revistei ; posibil este să fi citit o bună parte din materiale în manuscris. Tonul lui Eugen Lovinescu era grav, profesoral, G. Călinescu păstrează maliţia obişnuită : „... D. Lovinescu vorbeşte de *sincronism, de spirit al veacului, de imitaţie,* noţiuni care, oricum interpretate, arată în primul rînd o *contemporaneitate* reală, *relativă* deci, a fenomenelor sociale. D. Barbu vorbeşte de o *omogenitate,* de o *co-eficienţă* a fenomenelor şi de o *contemporaneitate* în *absolut.* Să ne clarificăm gîndul prin imagini. Zece orologii pornite deodată la ora unu sînt sincronice în orice moment. Fenomenul se explică printr-un ritm intern identic. Nimeni nu va spune că cele nouă ceasuri au pornit *imitînd* pe primul. Nu vom studia deci influenţele din afară ale primului ceas asupra celorlalte. Dacă însă facem ca fiecare ceas să pornească în alt moment, ele vor merge în acelaşi ritm intens şi echivalent..." Legile interne, continua G. Călinescu, au argumente cam mecanice, duc umanitatea spre aceeaşi finalitate, unde toţi ajung mai devreme sau mai tîrziu. Secolul al XVII-lea românesc e contemporan cu Evul Mediu occidental ; poezia, prin Eminescu, e contemporană cu romantismul, de unde corolarul : în civilizaţiile pornite simultan, efectele pot fi sincronice în timpul relativ. De asemenea, există un sincronism superficial, relativ, şi aducea exemplul modernismului : „S-ar părea că noi, prin modernism, sîntem sincronici cu Occidentul. Dar e o contemporaneitate externă, ce se studiază, dar nu se legiferă."

Divergențele sînt mari, și discuția ar fi putut continua la nesfîrșit, planurile de gîndire nu coincideau. G. Călinescu se înverșuna să explice ceea ce Eugen Lovinescu nu susținuse, ideile lor nu interferă, ci curg paralel, cel ce nu vrea să facă un efort de a recunoaște adversarului vreun merit fiind G. Călinescu.

Cu puțină vreme înaintea intrării în polemica Barbu-Lovinescu, G. Călinescu scrisese un articol despre Eugen Lovinescu, pe care-l încredințase *Gîndirii* [23]. Un asterisc prevenea lectorul că fusese compus cu prilejul apariției celui de-al III-lea volum din *Istoria literaturii române contemporane* dar articolul are structură monografică. Sub raportul ideilor, G. Călinescu nu aduce nimic în plus ; nou rămînea efortul de a găsi vechilor formulări altă haină lexicală. Pline de divagații, încărcate cu excrescențe lirice („Dar unde este dumbrava sacră nebătută de alții, dacă pînă acum am călcat în colbul răspîntiilor ? Ajută-mi tu, Minerva, zeiță a înțelepciunii, să pricep unde este nodul firelor celor încîlcite ale gîndului autorului meu, prin dezlegarea căruia urzeala se deslușește și se luminează. Dar ce văd ? Vii tu, Mercur, într-aripat la picioare, zeu al comerțului și al fraudei ? Am înțeles !" etc., etc.), frazele călinesciene amintesc, paradoxal, tocmai modalitatea critică a începuturilor celui criticat.

Inițial, se preface a lua în serios teoria sincronismului : „... noi am zice" — rîde el subțire, îndreptînd „mai după regulele logicei" propozițiile lovinesciene, dar în același timp denaturîndu-le și semnificația inițială — „că diferitele manifestări omenești sînt sincronice sau că între ele există o interdependență sau că toate sînt dominate de un ritm". În acest fel s-ar enunța o corespondență universală între fenomene, „o infiltrare și o compătrundere a lor", și, firește, „legea d-lui Lovinescu găsește, în noi și în umanitatea întreagă, cea mai deplină adeziune", în vreme ce diferențierea ar aduce „un corectiv local și individual procesului de universalizare, început de sincronism". Cu cele două principii, teoretic, s-ar putea începe stabilirea valorilor spirituale, însă aplicate în domeniul operei de artă, ele își relevă insuficiența. Sincronismul ar presupune prin natura lui dezvoltare continuă și

[23] *Eugen Lovinescu, Gîndirea,* an VII, nr. 12, decembrie 1927, p. 351—355.

ritmică ; ca un corolar, de aici ar rezulta şi „absurditatea unui concept universal-valabil al frumosului", fiecare „manifestaţie de frumos trebuie judecată conform conceptului de frumos al vremii". Altfel spus, „tot ce nu e actual nu se preţuieşte, ci se scuză cu criterii defuncte". Deci „artă veche înseamnă principial nonartă, după cum frumos vrasăzică în cea mai mare măsură noutate". Sincronismul ar mai sublinia şi unilateralitatea culturii celui care-l propagă, cunoscător doar al literaturii franceze. Era, în fine, ironizată şi străduinţa lui Eugen Lovinescu de a înfăţişa literatura după război drept creaţia exclusivă a *Sburătorului*.

Restul articolului se încheagă într-un portret intelectual. Constatîndu-i lui Eugen Lovinescu receptivitatea tardivă şi lipsa proporţiei, G. Călinescu reia fraza ştiută din *sinteza*, înlocuind elementele subordonatoare cu propoziţii de aceeaşi structură. Din dozarea meşteşugită a ironiei şi a seriozităţii, a maliţiei şi a compasiunii, a rezultat o nespusă muzicalitate internă, şi intelectul e zguduit de hohote ; global, sub raport estetic, concluzia nu o împărtăşim : „Dacă te miri că d. Crainic nu e diferenţiat, şi prin urmare preţuit, d. Lovinescu arată că l-a socotit cu cinste în patrimoniul literaturii naţionale ; dacă, sburătorist, te indignezi că d. Crainic e socotit printre poeţi, ţi se va răspunde că i s-a remarcat lipsa de originalitate şi deci de valoare ; dacă mărturiseşti că-ţi place P. Cerna, ţi se spune că într-adevăr P. Cerna are talent ; dacă repudiezi pe P. Cerna, ţi se confirmă că P. Cerna n-are talent, nefiind diferenţiat ; dacă admiri pe d. Arghezi, vei afla că poezia sa domină aceşti 25 de ani din urmă ; dacă nu-l guşti, vei fi consolat că nici «critica matură» nu-l preţuieşte." etc,. etc.

G. Călinescu avea impresia că putea deduce şi metoda lovinesciană. Critica acestuia ar fi fost „mai totdeauna o rînduire pe categorii, operaţie de fişe şi foarte arareori s-a oprit mai îndelung la conţinut în sine şi la înţelegerea lui intuitivă". Prin revers, reproşul făcut atrăgea atenţia asupra propriei sale metode. Se releva spiritul minor lovinescian, regretabilă fiind „lipsa simţului de mister, lipsa undei mistice, neputinţa de a se înfiora la sufletul divinităţii şi al morţii, oroarea de problema filozofică, în care vede numai cazuistica şi de loc zbuciumul", iar temperamentul criticului era scos în evidenţă printr-o imagine de natura celei folosite

în caracterizarea lui Mihail Dragomirescu : „Văd un Hercul muschiulos şi bovin, sprijinit în măciucă fioroasă, pe umărul căruia stă însă un cap mărunt ; un sarcofag de marmură şi înăuntru un fluturaş ; un templu doric, iar printre coloane o capră care paşte..." etc. În paragraful ultim, lui Lovinescu, sub numele de Antinou, i se făcea portretul fizic şi psihologic în ambianţa cenaclului. Retopite, secvenţele finale au reintrat în portretul din *Vremea.*

Un timp, G. Călinescu nu mai întreprinde atacuri directe împotriva lui Mihail Dragomirescu şi a lui E. Lovinescu, dar ostilităţile nu încetează. În tot ce a scris în aceşti ani, ori de cîte ori s-a ivit prilejul, G. Călinescu a amintit opiniile adversarilor asupra aceloraşi probleme şi le-a ironizat, insinuînd mai mult sau mai puţin voalat că singura soluţie valabilă rămîne aceea propusă de el. Obiceiul îl va păstra în tot cursul deceniului al patrulea şi îl va folosi abundent în marea *Istorie...* Apoi, încet, încet, Mihail Dragomirescu, socotit, probabil, inofensiv, este lăsat la o parte. Spre sfîrşitul anului 1930, este vizibil un efort de atenuare a încordării relaţiilor şi cu E. Lovinescu. Se pare că tot atunci G. Călinescu a reînceput să frecventeze cenaclul Sburătorul şi va continua să o facă şi în cursul anului 1931, cum reiese dintr-o însemnare ulterioară din *Lumea* [24]. Oricum, apropierea de Eugen Lovinescu a avut loc în preajma împlinirii de către directorul *Sburătorului* a vîrstei de cincizeci de ani. Presa literară a sărbătorit evenimentul, şi *Vremea,* de pildă, aducea criticului un omagiu [25], închinîndu-i două pagini semnate de T. Arghezi, Pompiliu Constantinescu, Ramiro Ortiz, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Vladimir Streinu şi alţii. G. Călinescu îşi alătură glasul celorlalţi în revista sa personală, *Capricorn.* Prima pagină a numărului al doilea, sub titlul *E. Lovinescu — 50 de ani de viaţă — treizeci de ani de activitate literară — douăzeci şi şapte de volume de critică — cîteva rînduri omagiale* era dedicată criticului. Un desen în creion făcut lui

[24] „M-ai cunoscut d-ta la E. Lovinescu ? — întreba intrigat G. Călinescu pe un oarecine la poşta redacţiei. Oare nu cumva mă confunzi cu altcineva ? În anul 1931, am trecut pentru ultima oară pe acolo, (prin cenaclul Sburătorul, *n.n.)* o dată sau de două ori." *(Corespondenţă, Lumea,* an II, nr. 23, 3 martie 1946, p. 4.)

[25] An III, nr. 148, 23 noiembrie 1930.

E. Lovinescu şi o fotografie erau aşezate în partea stîngă a paginii ; în dreapta, o alta înfăţişa clădirea cenaclului Sburătorul ; la mijloc, un mic panegiric, nesemnat, dar redactat de G. Călinescu.

Regretînd puţinătatea glasurilor omagiale ridicate în cinstea celui cărora mulţi îi datorează iniţierea în cultul literelor, G. Călinescu lasă la o parte orice rezervă şi, discutînd locul lui Eugen Lovinescu în critica literară românească, scrie rîndurile de mai jos, de — avînd în vedere antecedentele — necrezută obiectivitate şi uitare de sine : „E pentru întîia oară cînd în literatura română apare o putere de muncă şi invenţie artistică de aşa proporţii, unite cu o pasiune literară şi o dezinteresare de viaţa practică de neînchipuit. Ideolog, critic şi şef de cenaclu, d. Lovinescu a creat un sistem ce se poate discuta, dar nu se poate tăgădui, a privit cu ochiul cel mai înţelegător pînă acum întreaga literatură română şi a întărit primii paşi ai celor mai mulţi scriitori de după război." Cel ce afirma cu trei ani în urmă că cel mai mare critic al literaturii române este Titu Maiorescu pune acum pe acelaşi loc, exagerînd fireşte, pe Eugen Lovinescu : „Ajutat de un talent literar pînă acum refuzat oricărui alt critic, d. Lovinescu stăpîneşte într-aşa chip arena criticii, încît se poate spune că are duşmani, nu şi adversari" (să se reţină analogia cu Titu Maiorescu şi aluzia la atitudinea contemporanilor faţă de ideologul Junimii). Şi cum Titu Maiorescu, continua G. Călinescu, „a avut o acţiune critică aproape exclusiv culturală, d-l Lovinescu rămîne cel mai mare critic, dacă nu unicul, pe care pînă în prezent l-a avut literatura română".

Mai aproape de substanţa reală a cărţii, sînt însemnările despre primul volum al *Memoriilor* [26] lui Eugen Lovinescu. Materia ar fi putut fi înfăţişată, zice G. Călinescu, fie anecdotic, cu îngăduinţă şi umor, fie prin prisma portretismului, din unghiul de vedere al criticului şi polemistului, sau, în sfîrşit, trecutul putea fi rememorat cu strictă obiectivitate. În loc să apese pe o singură modalitate, Eugen Lovinescu a luat din fiecare cîte puţin. El nu este un „pur anecdotist", nu este nici un portretist, „fiindcă polemizează şi critică.

[26] G. Călinescu : *E. Lovinescu — Memorii, Capricorn*, nr. 2, decembrie 1930, p. 30.

Nu e însă nici polemist propriu-zis". Şi încerca, cu imperceptibilă şovăire, să-i găsească memorialisticii lovinesciene trăsăturile specifice, proiectînd-o în acelaşi timp pe pînza literaturii străine : „ne aflăm astfel în faţa unei opere solide, durabile după părerea mea, care e un fel de roman scris la persoana întîi, subiectiv şi obiectiv totodată. O apropiere de Saint-Simon nu mi se pare nepotrivită. Ca şi acela, d. Lovinescu izbuteşte să scoată efecte de lumină remarcabile, umbrind instinctiv adevărul cu personalitatea sa".

Tot acum, G. Călinescu începe un studiu de mari proporţii *Masca apollonianã a lui E. Lovinescu.* Întîiele două părţi [27] sînt redactate în maniera liricizantă a cronicii din *Gîndirea ;* criticul desenează în linii mai dulci portretul fizic. E. Lovinescu îi apare un Apollo, păzind turmele lui Admet, „o uriaşă, dar armonioasă făptură marmoreană, ce zguduie pămîntul şi alungă taurii, dar trece zîmbitor şi liniştit, pe care haina zilnică se răsuceşte şi pîrîie..." etc,. totul ridicat pe comparaţii clasice : „Cu un grumaz de atlet ce sprijină o candoare şi o abstracţie de metopă, cu un genunchi formidabil din nod de marmură, pe care nu l-ar crăpa nici ciocanul lui Michelangelo, cu un călcîi de semizeu asemeni celui ce se vede pe una din ulităle Romei, d. Lovinescu este un gigant al graţiei..." Portretului îi este adăugată o succintă prezentare a culturii lovinesciene. Prin spiritul imperturbabil, rece, fără slăbiciuni, olimpic, într-un cuvînt, E. Lovinescu are o pregătire clasică. Însă „pe coloana netedă a unei clasicităţi congenitale" s-a aşezat „o decoraţie artificială de reminiscenţe livreşti, accidentală, datorită studiilor întreprinse în tinereţe". Ele se simt în aluziile mitologice, în exclusivitatea aproape a culturii antice ca punct de referinţă şi evocaţie „şi într-o retorică invocatorie". Numai în două rînduri, opiniază G. Călinescu, Eugen Lovinescu s-a ridicat „pînă la creaţie", în *Omul care n-a scris nimic* şi în caracterizarea poetului G. Rotică.

După o întrerupere de cîteva săptămîni, însemnările sînt reluate în acelaşi periodic [28], în altă tonalitate. Autorul nu-şi mai permite divagaţii, tonul e serios şi sistemul critic lovinescian este discutat cu maturitate. Eugen Lovinescu nu este

[27] *Masca apollonianã a lui E. Lovinescu,* I, II, *Vremea,* an III, nr. 152, 153 din 7 şi 11 decembrie 1930, p. 2.

[28] Ultimile cinci părţi ale studiului au apărut în *Vremea,* an. IV, numerele : 161, 162, 164, 166 şi 168, între 22 ianuarie — 15 februarie 1931.

un impresionist, cum s-a spus ; dimpotrivă, gîndirea lui critică e ridicată pe un „spirit dogmatic congenital". Cînd nu e simplă „divagație literară", ca în cazul culegerii de versuri *Pe Marea Neagră* a lui Duiliu Zamfirescu, așa-zisul impresionism relevă prezența unei metode obiective de cercetare ; deci : „d. Lovinescu era impresionist în expresie și dogmatic în conținut" și își sprijină afirmația pe știutul exemplu cu zînele ursitoare adunate în jurul leagănului lui Mihail Sadoveanu. G. Călinescu e de părere că „grația multor compuneri ale d-lui Lovinescu nu vine din metaforă și lirism, ci dintr-o disciplină miniaturală a ideilor, dintr-un simț al respirației gîndirii și a pateticului ideologic. D-l Lovinescu e, așadar, nu atît un liberator, cît un poet logic și un grațios al dogmaticului".

Deși nu împărtășește punctul de vedere al lui E. Lovinescu, G. Călinescu găsește acum revizuirii o îndreptățire teoretică : „Revizuirea nu e o inconsecvență, ci un act de adîncă deliberație critică, deoarece amîndouă tezele sînt adevărate, cu deosebire că unul e adevărul de ieri și altul cel de azi, rezultatul fiind rezultatul unei veșnice readaptări a conștiinței la obiect..." Revizuirea înseamnă „o victorie a spiritului științific asupra amorului-propriu scolastic în critică", dar este totodată și dovadă „de bună-credință". Un spațiu larg acordă G. Călinescu cercetării „metodei" lovinesciene. El folosește metoda psihologică ce constă în determinarea gradului „de verosimilitate a elementelor sufletești sau numai din a descrie sfera de experiență psihică a autorului", aplicabilă fiind îndeosebi la proză și teatru. Eugen Lovinescu „nu se mulțumește numai să afirme verosimilitatea conținutului sufletesc, dar supune acest dat psihic unei largi aplicațiuni experimentale ipotetice", cu scopul de a-i încerca trăinicia și de a dovedi posibilitatea sau imposibilitatea stărilor de conștiință. G. Călinescu găsește și o metodă filologică întemeiată pe cuvînt ca mijloc de expresie, în care discerne : „expertiza" expresiei și reconstrucția ideală a cosmosului poetic, unde criticul „stabilește pe cale ideologică felul cum se resfrînge universul în conștiința scriitorului". Se mai adaugă metoda „interpretativă" — criticul interpretează textul introducînd pas cu pas punctele de vedere —, „expoziția sintetică", în care intră în formă condensată toate modurile expuse pînă acum, folosirea

citatului pur şi metoda „reconstrucţiei muzicale", al cărei rost este de a comunica stările inefabile.

În epilog erau reluate sintetic ideile anterioare, emise disparat, şi se căuta locul lui Eugen Lovinescu în cîmpul criticii române : „... judecînd dar cu toată obiectivitatea [...], d-l Lovinescu este singurul şi cel dintîi cu adevărat critic al literaturii române şi este de prevăzut că orice vegetaţie viitoare de acest fel va apare în ţărîna trunchiului lui" ; „...opera sa a îmbrăţişat tot scrisul românesc de 30 de ani încoace" ; s-a dovedit „cel mai imparţial judecător..." ; „... mai toată generaţia de după război (prin raport la creaţie) a trecut pe sub aripile *Sburătorului*" etc., etc. Vremelnic, ostilităţile erau încheiate.

*

Singurul om faţă de care G. Călinescu a nutrit în anii aceştia nedezminţită admiraţie a fost Vasile Pârvan. Moartea neaşteptată a savantului, regretată sincer, îi smulge un sfîşietor rămas-bun strigat în pateticul necrolog din *sinteza* [29] : „De acum nu-ţi vom mai auzi glasul tău cu răsunet de elegie mîndră, cîntînd cu seninătate platonică imnul grav al durerii şi al muncii...

Nu te vom mai vedea culcat jos pe scîndura aspră a celulei tale de ascet, printre volume şi manuscrise, ca un general în preajma unei mari bătălii : a bătăliei cu materia, cu uitarea, cu necunoscutul.

Nu te vom mai întîlni în Roma eternă, trecînd prin Pincio spre şcoala *ta* şi a noastră — în care nimeni în afară de tine nu mai e vrednic să intre — cu privirea furată de depărtări, de milenii, de cetăţi apuse, de sarcofage şi de coloane frînte..."

În vara anului 1927, lucrează la un alt articol, ce apare în septembrie în revista *Gîndirea* [30]. Personalitatea celui pentru care G. Călinescu a avut admiraţie, respect, prietenie este desenată cu fine intuiţii.

Pe Vasile Pârvan l-a auzit pentru prima oară, într-o zi „memorabilă" a anului 1921, citind la Universitate dialogul pla-

[29] G. Călinescu, fost membru al Şcolii Române din Roma : *Vasile Pârvan, sinteza*, nr. 3—4, iunie-iulie 1927, p. 35.

[30] *Sub masca lui Vasile Pârvan, Gîndirea*, an VII, nr. 9, septembrie 1927.

tonic *Anàxandros*. Peste puţină vreme, îi era dat să-l cunoască „îndeaproape şi îndelung" la Şcoala Română din Roma. Laturile personalităţii sînt rînd pe rînd evocate cu pioasă duioşie. Savantul nu-şi ascundea dispreţul pentru suficienţa literaţilor : „... se întuneca amabil în faţa ironiei facile şi nu îngăduia prea mult în preajmă-i pe acei care nu-i puteau fi folositori printr-o pregătire nediscutabilă într-un domeniu oarecare." Frazele ce urmează le consemnăm pentru ecoul lor biografic, ca şi pentru sugerarea elementelor constitutive ale formaţiei spirituale călinesciene : „În atmosfera de trudă şi onestitate a colaboratorilor săi, te simţeai străin şi stingherit, încercai regretul de a nu fi în stare să faci studii aşa de serioase, începeai să dispreţuieşti tot ce nu e documentare şi elaboraţiune." Lîngă el, arheologii „vor fi căpătat năzuinţa de a se ridica cu gîndul care însufleţeşte deasupra materialului inert, strîns cu sîrguinţă, după cum literaţii, împunşi de demonul specializării, căutau pentru cugetare temelia trainică a faptelor".

Era apoi rememorat profesorul universitar în antiteză cu N. Iorga. Ambele portrete sînt magistrale şi identic au fost transportate în *Istoria literaturii române*... Iorga pătrundea în amfiteatru viforos, asemeni smeului din poveste ; cu Pârvan intra în sala de cursuri pastorul Brand al lui Ibsen. Personajul nu aducea răceala fiordurilor nordice. Tristeţea „încruntată într-o ironie gravă" îi dădea mai degrabă înfăţişarea „unui actor tragic gata de a reprezenta un spectacol divin" ; aştepta visător stingerea zgomotelor şi cu un timbru elegiac începea să citească ; cîteva clipe asupra sălii cobora vraja Greciei antice. Confesiunea curge melancolic şi, sub aducerile-aminte ale fostului student, trăsăturile de caracter ale omului se leagă aidoma verigilor unui lanţ.

Amintirea lui Vasile Pârvan va mai fi evocată într-un scurt medalion în luna iunie a anului următor [31], omul fiind dat exemplu tineretului : „Nu stilul, nu preocuparea lui Pârvan sînt de imitat, ele fiind elementele personale unice şi neproductibile ; ci forma acţiunii sale, acea religie a construcţiei, acea înverşunare a gîndului ce nu se dă bătut".

Numele istoricului V. Pârvan va reveni mai totdeauna în scrisul lui G. Călinescu în anii constituirii personalităţii, cu deosebire în articolele ce conturează ideologia sa.

---

[31] *Vasile Pârvan (Un an de la moarte)*, *Viaţa literară*, an III, nr. 88, 23 iunie 1928, p. 1.

6. „VOI URMA... DE A PUNE VORBĂ LÎNGĂ VORBĂ ŞI FOAIE PESTE FOAIE."

Aproape imediat după ce a părăsit redacţia *sintezei,* G. Călinescu a început, din septembrie 1927, să colaboreze la *Gîndirea,* iar două luni mai tîrziu a reluat legăturile amicale cu *Viaţa literară.* Exceptînd sporadica şi nesemnificativa prezenţă, judecînd lucrurile literar, din paginile *Universului literar* condus de Camil Petrescu şi din *Opoziţia* în cursul anului 1928, timp de doi ani şi jumătate, G. Călinescu îşi împarte scrisul între revista lunară a lui Nichifor Crainic şi săptămînalul condus de Ionescu-Valerian.

Colaborarea la *Viaţa literară* semnifică o formă anume de odihnă a spiritului, o exersare a condeiului, dar în ultimă instanţă descifrăm aici şi o frenezie intelectuală ce se cerea cheltuită. Pretexte variate oferă materia trebuitoare eseistului.

Despre literatura străină, G. Călinescu scrie puţin şi, cu minime excepţii, nesemnificativ. Comentează un aspect al publicisticii lui Giovanni Papini [1], pune alături pe Adriano Tilgher şi Panait Istrati [2], semnează traduceri din Foscolo şi Metastasio [3], ş.a. În *Lorenzaccio* [4], nu e vorba, cum ne-am aştepta după titlu, de analiza dramei cu acelaşi nume a lui Musset, ci de o evocare romanţată a destinului lui Lorenzino de Medici, „un exponent al Renaşterii şi un turburător simbol al frămîntării pentru glorie", în genul acelora pe care le va întreprinde în 1932 în *Adevărul literar şi artistic.* Doar sumara analiză tipologică întreprinsă pe marginea dramei lui Ibsen, *Nora* [5] e făcută într-o manieră ce duce gîndul spre *Domina bona.*

Se află în paginile *Vieţii literare* din aceşti ani, o seamă de articole ce, prin tonalitatea generală, amintesc de mai tîrziile cronici ale Mizantropului. Temele sînt felurite. G. Călinescu se pronunţă împotriva înfiinţării unei universităţi fran-

---

[1] *Giovanni Papini, pamfletar, Viaţa literară,* an. II, nr. 75, 25 februarie 1928, p. 1.

[2] *Adriano Tilgher şi Panait Istrati, Idem,* nr. 76, 3 martie 1928, p. 3.

[3] *Idem,* nr. 78, 17 martie 1928, p. 1 şi nr. 80, 31 martie 1928, p. 2.

[4] *Lorenzaccio, Idem,* an II, nr. 74, 18 februarie 1928, p. 1.

[5] *«Nora» şi feminismul, Viaţa literară,* an II, nr. 77, 10 martie 1928, p. 1.

ceze în România [6], ironizează optica prin care unii dintre străini ne priveau ţara [7], meditează pe marginea destinului poeziei lui Cerna [8]. Uneori scrie scurte poeme în proză : *Cel din urmă voievod, cel din urmă boier* [9], sau *Greierii* [10], variantă în proză a poeziei ulterioare : „Am stat s-ascult aseară în trecut, ca la o uşă veche de stejar, cum somnul îmi era mîncat de greieri şi amintiri. Veneau de pretutindeni, ca nişte ape limpezi şi subţiri, ca nişte minuscule ferestraie. Părea că în odaie (am stat s-ascult aseară în trecut) crescuse încet o mirişte de toamnă fără de veacuri. Timpul meu murise încărunţit. Tăcerea veche doar foşnea uscată, ca frunzele de nuc." etc. Vibrante sînt rîndurile închinate celui dintîi cititor al articolelor sale [11] („... numai pentru tine, culegător şi cîntăreţ al frazelor mele pe claviatura largă a linotipului") şi pline de sagacitate şi fineţe consideraţiunile făcute în faţa unei Fiammetta despre valoarea timpurilor verbale [12]. Prezentul, timp al actului, al acţiunilor nedesăvîrşite încă în sufletul nostru prin imperfecţiunea lor, e dramatic ; imperfectul e timpul melancoliei, perfectul al inexorabilului, „timpul acţiunilor desăvîrşite, eliminate din suflet, ridicate la impersonalitatea realităţilor obiective", perfectul simplu are o atmosferă epică, înfăţişînd acţiuni semiactuale, viitorul e timpul entuziasmului, al energiei. Un spaţiu însemnat în ansamblul preocupărilor călinesciene îl ocupă însemnările referitoare la scris şi scriitor : comunică înfiorarea intelectualului în faţa lecturii [13], parodiază modul de premiere [14] ş.a.

Din noiembrie 1927 pînă în aceeaşi lună a anului următor, în paginile *Vieţii literare* G. Călinescu a scris despre cărţi doar de cîteva ori. Fără rezerve a lăudat versiunea italiană a ver-

[6] *Alături de d. Rădulescu-Motru, Idem,* nr. 60, 5 noiembrie 1927, p 1, 2.

[7] *Propaganda, Idem,* nr. 61, 12 noiembrie 1927, p. 1.

[8] *Cruci de lemn şi de piatră, Idem,* nr 62, 19 noiembrie 1927, p. 1.

[9] *Viaţa literară,* an II, nr. 64, 3 decembrie 1927, p. 1.

[10] *Idem,* nr. 65, 10 decembrie 1927, p. 1.

[11] *Articol pentru culegătorul meu, Viaţa literară,* an II, nr. 73, 11 februarie 1928, p. 1.

[12] *Dialog în cinci timpuri, Idem,* nr. 68—70, 24 decembrie 1927—21 ianuarie 1928, p. 1.

[13] *Cum se citeşte o carte, Idem,* an III, nr. 109, 11—25 mai 1929, p. 1.

[14] *Premiul Naţional. Proiect de regulament, Idem,* an II, nr. 83, 12 mai 1928, p. 2.

surilor lui Eminescu realizată de Ramiro Ortiz [15], „cea mai completă [...], cea mai credincioasă şi în acelaşi timp cea mai bună, fiindcă păstrează armonia internă eminesciană, cum şi prin faptul că volumul s-a publicat în cea mai bună colecţie italiană de scriitori universali". E entuziasmat apoi de prefaţa lui Ortiz, „una din cele mai bune, dacă nu unica reconstituire a personalităţii lui Eminescu aşa cum reiese din memoriile altora. Pe cale pur anecdotică d. Ramiro Ortiz ne-a înfăţişat un Eminescu păduratec, nebun de libertate, un fel de Rimbaud mai chinuit, dar tot aşa de sălbatec în sentimentul naturii. Un Eminescu muşcînd cu aviditate, în zgomotul rotativelor unsuroase, fructele ţărăneşti dintr-o farfurie. Cu aceasta se spulberă legenda lui Eminescu atins de manie ambulatorie, care a pătruns, din neinformaţie, în Italia." Deasupra mediei se situează articolul construit monografic, pe coordonatele vieţii şi operei despre Aureliu Cornea [16].

Deconcertante, şi în orice caz aproape de neexplicat pentru neprevenit, par rîndurile omagiale închinate lui I. Al. Brătescu-Voineşti [17], cu prilejul sărbătoririi vîrstei de şase zeci de ani. Inserate în paginile revistei cu caractere speciale, ele sînt străbătute de o incredibilă, la G. Călinescu, lipsă de spirit critic. Tonul îmbibat de sincer sentimentalism e aproape filial, iar aprecierea estetică înlocuită cu amintirile vibrante ale lecturilor copilăriei : „Noi nu te judecăm cu măsura artei, fiindcă, legaţi încă din copilărie de viaţa ideală a plăsmuirilor tale, am pierdut, prin iubire, neînduplecarea aspră, ce se zice a fi chezăşia unei preţuiri limpezi". Şi încheia patetic : „Bătrîne cîntăreţ al privighetorii, pe ai cărui umeri cade astăzi a şaizecea zăpadă, primeşte din partea noastră, a celor tineri, un salut înduioşat".

În următorul număr al revistei, G. Călinescu încearcă să găsească noului punct de vedere o îndreptăţire teoretică, preconizînd stingerea spiritului de negaţie şi înflorirea entuziasmului pentru pagina tipărită [18]. Interesant este şi faptul că G. Călinescu exprima nu numai concepţia sa personală ; el vorbea

---

[15] *Eminescu în italieneşte*, *Viaţa literară*, an II, nr. 67, 24 decembrie 1927, p. 1.

[16] *Un scriitor tînăr*, *Idem*, nr. 63, 26 noiembrie 1927, p. 1, 2.

[17] *Omagiu lui I. Al. Brătescu-Voineşti*, *Idem*, nr. 71, 28 ianuarie 1928, p. 1.

[18] *Entuziasm şi negaţie*, *Viaţa literară*, an II, nr. 72, 4 februarie 1928, p. 1.

în numele grupului de scriitori din „jurul acestei foi". (*Viața literară*, n.n.), foaie care nu pretindea „să ofere artă, ci numai să fie agentul spiritual al creației zilnice", propunîndu-și drept principiu director : „libertatea discuției și lărgirea vederilor. Nefiind unealta nimănui, am vrea să fim senini și, *pe cît cu putință, generoși.*" (Subl. mea)

Aparent contradictorie, breșa făcută de textul citat în criteriul călinescian, pînă acum consecvent estetic, dă la iveală o omenească dorință de integrare în pulsul cotidian al vieții sociale. Cu excepția puținelor ore petrecute săptămînal în redacție, cînd aducea un nou articol și schimba două-trei vorbe cu cunoscuții, solitudinea criticului nu era tulburată de nimic. Prieteni statornici îi erau creionul și coala de hîrtie ; noaptea li se adăuga lampa, la lumina căreia scria sau citea.

Indiscutabil, în adîncul sufletului său, G. Călinescu visa să fie înconjurat de prieteni și eventual de discipoli, care să-i recunoască și să-i aprecieze reala superioritate intelectuală. Rîndurile de mai sus semnificau protestul tinereții împotriva ascezei intelectuale, dorința, figurat vorbind, a Luceafărului de a intra în lume, în lumea tinerei generații, declarîndu-se el singur tînăr — și într-adevăr era ! —, dar generațiile mai tinere de intelectuali cu aproximativ un deceniu nu-l simțeau apropiat de idealurile lor. G. Călinescu a bătut la o ușă și nu i s-a deschis, a întins o mînă și, fără a-i fi refuzată, nu i-a strîns-o nimeni. Și cînd tinerii intrați în publicistică în acei ani l-au proclamat pe Mircea Eliade „șef" de generație, G. Călinescu nu se poate să nu fi tresărit. Acesta este și unghiul din care G. Călinescu abordează problematica generației literare.

Problemele generațiilor literare au fost discutate cu multă fervoare între anii 1927-1932 de toate publicațiile de seamă ale epocii : *Viața românească, Sburătorul, Gîndirea, Viața literară, Kalende, Cuvîntul* etc., și ecourile ei s-au prelungit pînă spre începutul celui de-al doilea mare război. Disputa a fost determinată de accelerarea procesului de înnoire artistică în care mișcarea de avangardă a avut contribuția ei specifică. Opoziția și indiferența, manifestate nu numai de oficialități, ci și de marele public, rezerva scriitorilor maturi, formați în ambianța literară de la sfîrșitul veacului trecut sau începutul noului secol, au contribuit în mare măsură la crearea sentimentului că afirmarea tineretului pe toate fron-

turile este condiționată de înfrîngerea, pe aceleași fronturi, a generațiilor vîrstnice. Discuțiile s-au purtat cu patimă și ramificațiile lor au fost multiple. În discuția generală, G. Călinescu a intervenit accidental. După încercarea de a atenua asperitățile celor tineri față de vechea generație, într-un moment, se pare, acut al evoluției conflictuale, G. Călinescu a înțeles că cei veniți în urma lui nu-l vor socoti niciodată egalul lor. El adoptă atunci față de generațiile noi o atitudine constant critică, manifestată direct în mai multe articole scrise în cursul anului 1928 și o va păstra după aceea statornic în scrisul său. Prisma prin care G. Călinescu discută problema generației literare este aceea a propriei sale pregătiri. El reproșa tinerilor că negația lor nu se sprijinea pe fapte, distrugeau, dar nu puneau nimic în loc. Furtunii iscate într-un pahar de apă, G. Călinescu îi opunea înclinația spre construcția efectivă, gravitatea intelectuală ; frondei tinerilor bătăioși, îi opunea exemplul faptelor majore. Ieșirea în arena spirituală, sugera el indirect tinerilor, este precedată și condiționată de asceza anilor de recluziune intelectuală. Diletantismului îi opunea studiul organizat (de unde oroarea de totdeauna pentru autodidact), negației demagogice, exemplul lucrului finit. A cere drepturi doar pentru că ești... tînăr e o aberație.[19] De aceea G. Călinescu își ridică glasul împotriva agresivității tinerești : „Trecem printr-o fază de neseriozitate culturală umoristică. Sîntem terorizați de tipul mucosus.“ [20]

*

Vizibile sînt, în scrisul călinescian din prima jumătate a anului 1928, semnele unei depresiuni psihice și, într-o anume măsură, și ale unei oboseli cerebrale, însoțită de o nemulțumire de sine, nemulțumire provocată de posibilele constatări ale unor carențe în propria-i pregătire. Că la deprimarea generală va fi contribuit, în planul convingerilor sale, și eșecul apropierii de tînăra generație e de crezut.

[19] V. articolele : *Fronda copiilor, Viața literară,* an III, nr. 102, 2—16 februarie 1929, p. 1, 2 ; *Generația bombastică, Idem,* nr. 91, 21 oct. 1928, p. 1, 2.

[20] *Invazia adolescenților, Idem,* an III, nr. 100, 12 ianuarie 1929, p. 1—2.

Firav, semnele clocotului interior au răzbit la suprafață în cîteva rînduri. O dată, pe la începutul primăverii anului 1928, în *Vanitate* [21]. Titlul articolului, întorsătura glumeață pe care vrea s-o dea discuției, aruncînd vina pe cititor, a cărui curiozitate l-ar obliga să se ocupe cu lucruri ce, chipurile, nu i-ar face plăcere, urmăresc îndepărtarea atenției de la motivele adevărate ale iritației : „...eu care scriu, de la cîte nu sînt împiedicat de curiozitatea ta de cititor fără cîrmă ? Se cer revistelor articole de fond, și eu trebuie să scriu, vai, un articol de fond fără nici un fond. Eu aș vrea să citesc *Elogiul nebuniei* al lui Erasm, și mi se cere — își subliniază încă o dată G. Călinescu preferințele sale clasiciste — să scriu despre cel mai mare geniu al vremii, adică despre o oarecare maimuță întreprinzătoare numită Charlie Chaplin. Eu aș vrea să dau un bun comentariu al unei povești din *Cunto degli cunti*, dar mi se cere să scriu un roman biografic în felul celor la modă pe-aiurea. Apoi asupra unor chestiuni eu aș gîndi în chip real numai pe-o pagină, iar asupra altora pe-o sută. Revista îmi fixează o cugetare pe un anume număr de pagini și chiar de rînduri." Pe nesimțite, frazele iau o turnură tot mai personală : „Să rupem, dar, cu prejudecata scrisului statornic și a cititului periodic. Să ne întoarcem iarăși către carte și meditație și să reluăm firul tăcerii rodnice, întrerupte de rare, dar nesilite interpretări...", ca să se sfîrșească într-o antiteză : de o parte, imperioasa hotărîre de a-și urma chemarea, pe de alta, imposibilitatea realizării ei practice.

Că în nostalgia cu care năzuia să se întoarcă spre carte și meditație deplîngea aluziv puținătatea cunoștințelor sale este iarăși de crezut. Gestul nu trebuie să surprindă. S-a încetățenit în vremea din urmă prejudecata că de la primele încercări publicistice G. Călinescu s-a manifestat drept o personalitate complexă și mai ales formată în toate domeniile. E drept, G. Călinescu a intrat în publicistică avînd studii superioare încheiate și o specializare în arhivistică, dar a simțit mereu — a declarat-o adesea — lipsa unei culturi generale rotunde, pe care a început să și-o formeze în anii de facultate,

[21] *Idem*, an II, nr. 88, 17 martie 1928, p. 1.

şi-a consolidat-o în perioada 1927-1931 şi a născut să şi-o desăvîrşească întreaga viaţă. În anii de care ne ocupăm, îşi cunoştea limitele pregătirii şi le-a subliniat cu duritate — nu e cazul să vedem în aceasta simplă modestie — caracterizîndu-se singur indirect [22] : „Aristarc ştie puţine, află pe fugite şi ajutat de o inteligenţă vie este în stare să învingă pe cei cu pregătire îndelungată şi solidă. Alţii sperie, el convinge. Are nu ştiu ce amabilitate, nu ştiu ce limpiditate în înfăţişarea lucrurilor, nu ştiu ce zîmbet care însenineaza cele mai grave probleme. El are o minte lucidă, care merge mereu la ţintă, îndrăzneala de a considera obiectul din unghiul de vedere cel mai simplu, o căldură a verbului care captivează şi impune." Profesiune de credinţă de mare frumuseţe şi înaltă ţinută etică, *Ascensiune* comunică cu o rară sinceritate — cum G. Călinescu nu va mai face decît în mod accidental de acum înainte — efortul cu care au fost urcate treptele spinoase ale cunoaşterii.

Criticul a simţit nevoia unor cunoştinţe substanţiale despre artă în genere, fiindcă numai prin experienţă „judecata se face mai îndemînatecă şi sufletul mai ascuţit". Cunoştinţele acumulate şi modul în care şi le asimilează sînt tipice personalităţii structural clasice : „.... am simţit nevoia de a căpăta acele cunoştinţe, subliniază el, care să mă facă prudent asupra fraudei şi mai întărit prin vămile vremilor asupra calităţii frumosului. Eu aş fi dorit să cunosc multe şi de pretutindeni, dar scurtimea vremii, *incapacitatea spiritului meu de tot normal* (subl. mea) de a cuprinde prea multe lucruri [...] m-au făcut să caut numai ceea ce era esenţial şi să citesc temeinic şi de trei ori o carte bună, decît o dată trei cărţi trecătoare." Neajunsurile le constata singur, dar le găsea îndată motivare : „Fireşte, eu am deseori ruşinea să mă dovedesc neştiutor de multe lucruri prezente, dar mai ştiu că nu cantitatea, ci calitatea alimentelor hrăneşte şi că cine nu reciteşte nu ştie să citească. Dar deşi, pe cît mi-a fost cu putinţă, am încercat să-mi apropii cît mai mult din tot ce se socoteşte mai temeinic în cultura universală, spre a-mi face ochiul vigilent

[22] *Ascensiune, Gîndirea,* an. VIII, nr. 5, mai 1928, p. 193—195.

şi gustul mai statornic, am văzut totuşi că îmi lipsea încă puterea de a-mi rezuma experienţa în chip de principii, de a constata multiplele legături dintre lucruri şi de a le formula în propoziţii cît mai generale, operaţie care, deşi nu este preţuirea în sine, ajută considerabil la sugerarea impresiei."

Simpla comunicare a impresiei nu poate convinge. Ea trebuie consolidată prin cultură ideologică, pe care G. Călinescu şi-a însuşit-o „nu atît pentru documentare, cît pentru folosul pe care avea să-l tragă mintea în direcţia clarităţii". A şti mult presupune a avea însuşirea expunerii, a exprimării, talentul într-un cuvînt. Talentul nu dă singur autoritatea — şi aici face aluzie la Antinou (Lovinescu), care are talent, dar ar fi lipsit de prestigiu —. Actul critic exclude indiferenţa şi rigiditatea, dar cere imperios indignare, mînie şi ură, „pentru ca judecata suficientă pentru sine să zguduie pe omul în genere indiferent", iar simţămintele încercate în faţa operei de artă trebuie comunicate „cu toate mijloacele", pe calea „ideilor sau a imaginilor", de unde era scos următorul percept : „Cine nu creează emoţia mediată a artei nu este critic". În fine, operaţiile toate erau subordonate demnităţii critice şi conduitei etice : „... criticul este judecător, şi ca atare persoană morală. Eu urăsc lauda estetică a cui nu inspiră destulă stimă. Să ai, aşadar, demnitatea etică, tactul omului politic, arta de a respinge fără a jigni, de a chema fără a exulta şi de a pune pe toţi alături avînd aerul că dai tuturor o preţuire particulară, aceasta este condiţiunea unei inalterabile autorităţi. Artiştii sînt eroi, criticul trebuie să fie rege."

Tentaţia de a fi prezent continuu în publicistică era foarte puternică, o dată ce G. Călinescu continua să scrie aproximativ cu aceeaşi regularitate. Plîngerea aceasta de redactor scîrbit de vicisitudinile ocupaţiei sale să fi fost simplă poză ? Nimic nu-l împiedica pe G. Călinescu să rupă cu prejudecata scrisului statornic şi să se afunde în lectura autorilor preferaţi. Nu pot fi, în nici un caz, invocate motive de ordin pecuniar. Nu scrisul îi asigura existenţa lui G. Călinescu, ci profesoratul. Faptul că nu renunţă, deşi era ispitit fără îndoială s-o facă, are o altă motivare. Scrisul statornic, prezenţa cu regularitate în paginile periodicelor îi aduceau o incontestabilă notorietate, din care decurgeau toate plăcerile şi neplăcerile la care n-ar fi vrut să renunţe printr-o eventuală tăcere de cîteva luni

sau mai mult. Iar notorietatea contribuia în bună măsură la creşterea prestigiului şi autorităţii.

G. Călinescu continuă să scrie în acelaşi ritm, dar chinuitoarea stare deprimantă nu-l va părăsi ; dimpotrivă, întîlnim semne de agravare. El însuşi preciza, prin iulie [23], că trece printr-o trudnică „accidia dantescă". Intelectul îi era torturat de un „scepticism universal, o toropeală neroadă, născute din sila de a cugeta în aceleaşi forme banale pînă la deznădejde". Suferea de o „nemulţumire terestră", însă „fără situaţiuni dramatice". Şi preciza : „Mi-e silă de orariul zilnic, de monotonia alimentelor, de invariabilitatea figurilor omeneşti, de căldura apăsătoare, de zbîrnîitul muştelor, de servilitatea stupidă a tramvaiului, care nu vrea să facă măcar o dată, cu mine, un act de independenţă şi s-o ia pe altă stradă, spre alt oraş, oriunde dincolo de liniile trase dinainte". Pentru evitarea senzaţiei plictiselii, întîrzia orele deşteptării şi apropia pe acelea ale culcării, „astfel încît, abia scăpat din lupta cu somnul din care am ieşit, mă apasă somnul în care trebuie să intru".

Aici, ca şi în însemnările precedente, îndoiala stă alături de încredere, hotărîrea de şovăire, şi articolul e construit, întîmplător ori cu voinţă, antitetic. G. Călinescu lasă impresia că e constrîns să-şi refuleze lirismul, îşi triază melancolic hîrtiile cu versuri „de demult" şi îşi ia rămas-bun, nu fără oarecare nostalgie, de la literatură : „S-a isprăvit... e de neînlăturat — sînt critic. Aristarc mi-a zis : — Eşti critic ! E într-adevăr o situaţie critică. Am vrut să comunic emoţiunea unei strofe lirice unui prieten poet, dar mi-a răspuns cu simpatie : — Cum ? Mai scrii versuri ? Eşti critic ! Într-adevăr sînt critic !" Îndată, îndoiala faţă de utilitatea propriei activităţi era exprimată : critica nu-i aduce mulţumire, şi visează să-şi arunce haina aceasta banală şi să înceapă un meşteşug, însă chemarea interioară şi raţiunea îi cereau imperios să-şi urmeze calea : „Să faci o casă, să bătătoreşti un drum, să îndrumezi o apă, să dărîmi şi să sfredeleşti o stîncă, să cioplești şi să închei o corabie sînt isprăvi de care nu voi fi vrednic niciodată. Voi urma însă de a pune vorbă lîngă vorbă şi foaie peste foaie, alcătuind acele fascicole simetrice şi simpatice care formează conţinutul bibliografiilor şi-al cataloagelor de librărie, căci sînt

[23] *Din carnetul unui critic*, *Universul literar*, an. XLIV, nr. 28, 8 iulie 1928, p. 453.

critic... critic... critic. Chiar Aristarc mi-a zis : — Dumneata eşti critic." Era cu adevărat G. Călinescu critic, în accepţia în care legăm astăzi noţiunea de numele său ? Nu ! Încă nu era.

*

G. Călinescu şi-a reînceput activitatea critică în coloanele revistei *Gîndirea*. Colaborarea a fost intermitentă şi relativ de scurtă durată. Din septembrie 1927 pînă la sfîrşitul aceluiaşi an a publicat trei articole ; alte şapte i-au fost reţinute de redacţie în 1928, ca în anul următor să-i apară, spre sfîrşit, unul singur, cu care colaborarea s-a terminat. Din cele unsprezece articole, numai cinci pot fi socotite cronici literare. Denumirea era totuşi improprie [24] ; luînd ca pretext o carte, criticul creionează profiluri de scriitori, năzuind spre tratare monografică.

Metoda călinesciană se relevă în pasiunea recompunerii cu mijloace literare a universului literar al operei, în scoaterea la iveală, prin comparaţiii, metafore şi sugestie, a adîncimii, originalităţii şi a valorii ei estetice. Foarte sigură este concentrarea substanţei *Desenurilor tragice* ale Hortensiei Papadat-Bengescu, în imaginea fetei ce-şi descopere cu gravă uimire creşterea trupului, reluare pe planul prozei şi la alte dimensiuni, adăugăm, a neliniştii erotice din *Sburătorul* ori *Călin, file din poveste* : „Manuela face din actul dezbrăcării un moment culpabil. Ea are felurite bucurii discrete care «o amuză» : să-şi scoată ciorapii de mătase neagră, să-şi privească în semiobscuritate bijuteriile sclipitoare, să-şi onduleze părul, să simtă exalaţia uşoară şi călduţă a rufelor azvîrlite pe scaune, să se plimbe în cămaşă subţire cu tălpile goale pe podea, să se cuprindă pe sine însăşi cu mîinile în căldura patului «simţind curba cărnii pe tot trupul, simţindu-şi toate încheieturile, toate încovoierile la orice mişcare», să se contemple nudă în oglindă sau să se plimbe în ambianţa lenevitoare a buduarului pe jumătate îmbrăcată, «ca un paj roz cu picioare negre, cu pieptănătura gata, strălucitoare de briliante».“ Pe contrastul

[24] Din acestea, redacţia a aşezat două la rubrica : „Idei. Oameni şi fapte“ : *Ionel Teodoreanu (Gîndirea,* an VIII, nr. 1, ianuarie 1928) şi *Lucian Blaga* (an VIII, nr. 2, februarie 1928), iar trei la „Cronica literară“ : *Hortensia Papadat-Bengescu* (an VII, nr. 11, noiembrie 1927), *Emanoil Bucuţa* (an VIII, nr. 8—9, august-septembrie 1928) şi *Nichifor Crainic* (an IX, nr. 11, noiembrie 1929).

aristocratism-mahalagism e parcurs *Bătrînul*, şi, în genere, toate ideile de mai tîrziu aici se găsesc : „În idealul masculin al femeii putem vedea indicele gradului de cultură al unei societăţi" ; „... cu literatura d-nei P.B. [...] apare, într-un cuvînt, inexpresivitatea unei lumi de rase încrucişate, în care lipsa de legături cu pămîntul, instinctele atavice şi o falsă modernitate occidentală se rezolvă într-un egoism crunt..." etc., etc. Aluziile la Lovinescu sînt transparente : „Un critic" a văzut în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, zice G. Călinescu citînd : „ o mare frescă a vieţii noastre orăşeneşti, unde toate straturile sociale sînt reprezentate" şi revolta lui izbucneşte vehement : „Marele talent al autoarei este de netăgăduit. Că ni se înfăţişează însă icoana vieţii noastre orăşeneşti, aceasta nu. În mişunarea de eroi anonimi, cu suflet cupid şi fără simţul mediului, noi nu ne recunoaştem."

Metodic este străbătută şi poezia lui Lucian Blaga, pe ideea bucolicului, a panteismului. Criticul face consideraţii asupra lui Pan, reţine „o serie de clipe campestre", abundent exemplificate cu citate, observă că „uneori bucolicul este împins la o uşoară turburare de pîndă sexuală, în forme mimetice şi corespondenţe ale naturii", şi enumeră elementele clasice ale inspiraţiei rustice prin alăturarea de bucolica virgiliană. Cu mijloace identice sugerează profunditatea poeziei blagiene : „Dacă d. Blaga ar fi rămas mai departe culcat în lanul de grîu, uimit de cutremurul cosmosului, am fi avut cîteva exemplare din acelaşi fluier şi nimic mai mult. Dar s-a prefăcut. O temere de taina pămîntească a morţii, de toamnă şi de uitare l-a făcut să adîncească un zbucium mai ascuns — vădit în cele dintîi două culegeri. Spiritualizări şi stilizări minore, aureolări ale fiinţelor cîmpeneşti, fenomene de lumină şi angelic, izbucnind în pacea agrestă în care murise Pan, ne dau o derivaţie bizantină a vechiului panism, încă sălbatică şi rurală, pe care am numi-o *bucolic creştin*." (Subl.aut.)

Nu mai puţin izbutită este metafora prin care cititorul e introdus în universul poeziei lui E. Bucuţa : „Opera d-lui Emanoil Bucuţa mi se înfăţişează ca chilia semiîntunecată şi prăfoasă a unui anticar de artă, în care cele mai neîmpăcate scule şi mobile se împăciuesc într-o armonie somptuoasă de culori moarte şi străluciri coclite. Podeaua de cărămizi roşii lustruite, tavanul de grinzi groase în lemn vechi afumat, de care atîrnă candelabre în fier bătut, candeli ortodoxe de ar-

gint înverzit şi felinare turceşti de alamă ciuruită, mirosul de taftale putrede şi molii pulverizate, covoarele, şalurile, goblenurile, tronurile orientale, ulcelele ardeleneşti şi armurăria cea mai exotică risipită ca o floră de oţele pe un chilim veşted, din umbra căruia zîmbeşte cu lacrimi de aur o frumoasă madonă sieneză, dau încăperii un aer hibrid pentru minte şi dulce pentru ochi."

Fraza de mai sus începe cronica şi ea sugerează totul. Criticul îşi invită cititorul să-l urmeze în încăpere, îi pune în faţă colecţiile „anticarului" şi trece de la o vitrină la alta, străbătînd tematic universul poetic. Ingenioasă, metoda are, în analiza poeziei, avantajele ei. Folosită în analiza romanului *Fuga lui Şefki,* devine inoperantă. Frazele curg aparent cu acelaşi firesc, dar totul se topeşte la o suflare mai puternică de vînt ; lipsa de economie a mijloacelor scaldă consideraţiile critice într-un lirism sufocant. Lirismul acesta, care, repetăm, nu este congenital, ci reprezintă, în căutarea călinesciană a unui drum personal în critică, un exces de literaturizare, aminteşte şi aici de scrierile din tinereţe ale lui Eugen Lovinescu. Tehnica folosită de acesta în judecarea prozei lui Sadoveanu, prin evocarea ursitoarelor în jurul leagănului, dezaprobată tardiv de G. Călinescu e reluată acum în *Ionel Teodoreanu,* cronica întreagă fiind un dialog între Ego şi Alter-Ego. Întîiul dă frîu liber unei explozii de nemotivat entuziasm, al doilea contestează sceptic autorului orice merit :

„Ego. Vino, Alter-Ego, să te fac părtaş la entuziasmul cu care am citit minunata trilogie *La Medeleni,* a celui «mai reprezentativ, mai bogat, mai talentat prozator dintre tineri», ca să ne exprimăm cu vorbele criticului.

Alter-Ego. Şi eu vin să caut în convorbirea cu tine o înviorare a minţii mele, obosite de o lectură lungă şi plictisitoare.

E. Despre ce este vorba ?

A.-E. Despre minunata trilogie *La Medeleni* a celui «mai reprezentativ, mai bogat, mai talentat prozator dintre tineri», ca să mă exprim cu vorbele criticului," etc.

Nu se poate nega justeţea multor observaţii emise de Ego şi Alter-Ego. Supărătoare rămîn digresiunile lirice ce împînzesc textul, dîndu-i aspectul unei compuneri hibride. Chiar evocarea atmosferei la *Lucian Blaga* şi *Emanoil Bucuţa* e făcută fără economie, aproape ca valoare în sine, departe încă de rolul sugestiv de mai tîrziu. Prozatorul mai mult decît poetul se

manifestă delirant, iar digresiunile capătă asemenea proporţii, încît se constituie în unităţi distincte de restul cronicii. Reprezentativă în acest sens este cronica despre *Darurile pămîntului*. Lăsăm la o parte orientarea generală a scrierii — ironizarea directorului *Gîndirii*, nesesizată de contemporani — şi reţinem încercarea de a prinde nota interioară a volumului prin descrierea atmosferei exterioare în care se desfăşoară lectura :

„Se întunecase uşor, iar pe geamul vagonului nu se mai vedea decît un fum des de nuanţe multiple şi efemere. Dungi scînteietoare de tăciune învîrtit în aer, ploi mărunte de cenuşă vişinie se topeau în luminişuri de bălţi opace sau se îngrămădeau în cirezi şi vegetaţii de umbre mişcătoare. Miros de pulbere udă şi răcori de prund năvăliră în compartimentul duhnitor a unsori încinse şi a piei putrede. Un ţîrîit prelung de greieri învingea îndărătnic măcinatul trudnic al roţilor, mereu altul şi mereu acelaşi, din lanuri a căror mireasmă de pai pîrlit venea la răstimpuri pe fereastră.“ Întîiile două coloane ale cronicii de faţă, cu cîteva adaosuri, vor alcătui primul capitol al romanului *Cartea nunţii ;* digresiunea din aceeaşi cronică, despre mătuşa Ghenca, cea „cu masca miceniană“, va pătrunde în alt capitol al aceluiaşi roman. G. Călinescu îşi va fi dat cel dintîi seama de neajunsurile scrisului său ; deprimarea mărturisită în articolele amintite şi atît de rarele cronici literare scrise acum stau dovadă.

Trecerea anilor a arătat că din toate cronicile literare scrise de G. Călinescu în perioada cristalizării personalităţii sale, parţial, tocmai cele din *Gîndirea* au rezistat demolaţiei timpului. Înlăturînd excrescenţele parazitare, autorul le-a folosit fragmentar pe toate în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ceea ce nu se va întîmpla decît într-o mică măsură cu cronicile şi articolele scrise, mulţi ani, după încetarea colaborării la revistă. Aici trebuie căutat începutul maturităţii critice călinesciene. În tot ce a scris în paginile ei, G. Călinescu a pus o grijă deosebită, vizibilă în compunerea frazei, în căutarea unui anume ritm, în armonizarea impresiilor disparate în imagini, în străduinţa de a le ridica pe o singură notă sufletească şi de a le subordona unei structuri. Cronicile acestea constituiau pentru G. Călinescu, între anii 1927-1928, preocuparea fundamentală. Ele erau gîndite îndelung, scrise şi retranscrise atent. Ritmul în care apăreau, o

dată la una sau la două luni, dădeau putința autorului să mediteze mai mult și mai temeinic asupra scrisului său. Este iarăși posibil ca G. Călinescu, urmărind implicit verificarea propriilor posibilități, să fi considerat această colaborare o repetiție generală înaintea începerii activității de cronicar literar. Examenul impus a fost trecut, constatăm astăzi, satisfăcător, cu toate că în sinea lui criticul mai avea îndoieli.

Așa s-ar putea explica, în parte, și faptul că G. Călinescu șovăie aproape un an, după părăsirea redacției *Gîndirii*, să reînceapă cronica literară la săptămînalul *Viața literară*. Nu împrejurarea că, în anul școlar 1928-1929, a fost mutat cu catedra la Timișoara explică tăcerea. Pompiliu Constantinescu, titularul rubricii *Opere și autori*, nu mai colabora la *Viața literară* din noiembrie 1928 ; împreună cu Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și Tudor Șoimaru, începuse pregătirea revistei *Kalende*, al cărui prim număr a apărut în decembrie 1928. După ce *Kalende* și-a încetat apariția, Pompiliu Constantinescu a trecut la săptămînalul *Vremea*, în paginile căreia va semna cronica literară mai bine de un deceniu. Prin regularitatea cu care apăruse timp de trei ani, rubrica *Opere și autori* făcea parte integrantă din profilul *Vieții literare*, și I. Valerian va fi insistat pe lîngă G. Călinescu să preia cronica literară sub vechea titulatură. Persuasiunile acestuia l-au determinat pe G. Călinescu să scrie, de la sfîrșitul lunii noiembrie 1928 pînă la mijlocul lunii ianuarie 1929, trei cronici. [26] Apoi, mai bine de o jumătate de an nu publică decît articole pe teme diverse, sau continuă polemica cu *Kalende*. Între timp, poate din lipsa mijloacelor materiale, poate din lipsa colaboratorilor, ori și a uneia și a alteia, periodicitatea revistei lui I.Valerian a început să sufere. De la 30 martie 1929 pînă la 5 octombrie același an, din *Viața literară* au apărut doar șase numere. Cu această dată G. Călinescu reîncepe să scrie cronica literară și o va face pînă la începutul lunii decembrie, recenzînd un număr de cincisprezece cărți.

Cu toate că în acest interval G. Călinescu nu mai scrie în general altceva, cronicile din *Viața literară* se așază, valoric,

[26] Acestea sînt : *Al. O. Teodoreanu — «Hronicul măscăriciului Vălătuc»*, *Viața literară*, an III, nr. 92, 24 noiembrie 1928, p. 3 ; *Damian Stănoiu — «Necazurile părintelui Ghedeon»*, *Idem*, nr. 99, 5 ianuarie 1929, p. 3. ; *Pompiliu Constantinescu — «Opere și autori»*, *Idem*, nr. 100, 12 ianuarie 1929, p. 3.

în urma cronicilor din *Gîndirea*, deşi sub raportul formei se deosebesc de ele. O cauză ar fi, pe lîngă cea cunoscută : impresia că nu are încă un stil personal de muncă — ritmul sufocant al cronicii săptămînale. Pozitivă este definitiva renunţare la literaturizare. Cronicile nu mai au structură monografică, cronicarul se opreşte asupra unei singure cărţi, reluînd tehnica structurală a recenziilor din *Sburătorul* şi *sinteza*. Mai totdeauna, începe cu un comentariu sumar, unde este relevat, dacă e cazul, locul cărţii discutate în producţia anterioară a autorului. Adesea însă se fac consideraţiuni teoretice asupra unei probleme sau a alteia, de estetică, după care urmează analiza propriu-zisă. Este reprodus exact subiectul (expunerea este concisă, proprietatea constituind acum calitatea principală a stilului călinescian), se indică temele generale, în cazul analizei poeziei, se izolează citate. Sub raportul volumului, citatele ocupă jumătate, uneori mai mult, din spaţiul cronicii ; citite astăzi, trebuie să recunoaştem siguranţa cu care au fost alese. Nu întîmplător, în *Istoria literaturii române...*, G. Călinescu nu a luat din cronicile *Vieţii literare* decît... citatele.

Din decembrie 1929, G. Călinescu părăseşte *Viaţa literară*, dar nici nu îl mai atrage în mod deosebit cronica literară. Îl muncea mai de mult gîndul să scoată o revistă personală. Din aprilie 1930 a început să colaboreze la *Vremea*, a cărei pagină literară era, atunci, redactată de Camil Baltazar. Subiectele abordate atestă aceleaşi variate preocupări. Scrie într-un rînd despre romanul lui Gib I. Mihăiescu, *Braţul Andromedei* [27], în maniera ştiută din *Viaţa literară*, face portretul lui *Aureliu Cornea* [28], schiţează un profil lui *G. Bacovia* [29], ş.a. Mai importante rămîn eseul pe marginea volumului *Joc secund*, al poetului Ion Barbu [30], şi îndeosebi articolele despre critică ce dovedesc permanenta înclinare spre teoretizarea diferitelor aspecte ale disciplinei.

Ne oprim asupra *Modurilor poetice* [31], o meditaţie în jurul simbolismului. Seninătatea demonstraţiei rămîne ştirbită

[27] *Braţul Andromedei, Vremea*, an III, nr. 113, 15 mai 1930, p. 5.
[28] *Aureliu Cornea, Idem*, nr. 120, 3 iulie 1930, p. 5.
[29] *G. Bacovia, Idem*, nr. 134, 5 octombrie 1930, p. 5.
[30] *Sub zodia altei poezii*, I, *Idem*, nr. 118, 19 iunie 1930 ; II, *Idem*, nr. 119, 26 iunie 1930.
[31] *Idem*, nr. 130, 11 septembrie 1930, p. 3—4.

de o surdă revoltă şi împotrivire faţă de părerile altora, ale lui Eugen Lovinescu în primul rînd, din care aduce şi citate, fără a-i aminti numele. Pretextul discuţiei l-a constituit întrebarea : *este poezia lui G. Bacovia muzicală ?*, de părere fiind că simbolismul, constituind „un pas către poezia muzicală, nu se confundă cu ea, că vechile clasificări sînt azi prea largi şi că pentru cine doreşte o înţelegere mai strînsă a tehnicei poetice se impun distincţii noi, bazate pe un examen al structurii poemului în genere". Criticul pune în faţa cititorului cîteva „moduri poetice", subliniind posibilitatea coexistenţei lor în proporţii deosebite în cadrul aceluiaşi poem. Toate exemplele sînt scoase din lecturi, şi articolul conţine în stare embrionară metoda pe care G. Călinescu o va folosi de regulă în viitoarele sale studii estetice. Modul poetic arhaic este acela al poeziei academice, unde „emoţiile se tratează în forma lor convenţională, adică în *noţiunea* (subl. aut.) lor". Alte două au fost aduse de simbolism : modul simbolic care „absoarbe tot conţinutul poemei, iar cheia noţională dispare", şi modul ingenuu, constînd „în relatarea nudă a sentimentelor, fără alt scop decît de a se îmbăta de ele şi a le fixa". Mai deplin se realizează poezia stărilor muzicale în modul inconştient sau himeric, unde poemul „se confundă cu verbul" (ideea e luată din Victor Hugo, *n.n.*), sugerînd un complex de stări fără nume, absurde.

Fine intuiţii străbat micul eseu *Între portret şi anecdotă*[32], rod al reflecţiilor pe marginea modalităţii întocmirii unei monografii a artistului. Textul, cu aluzii la „combinaţia de anecdotă", indică parcurgerea de curînd a lui Sainte-Beuve. În ce măsură elementul omenesc intră „în determinarea configuraţiei spirituale a scriitorului" ?, se întreba G. Călinescu, precizînd îndată : „Preocuparea aceasta a găsit, ce-i dreptul, în mine şi colaborarea temperamentului, dar cred că ea se poate dezbate şi principial". Înainte de toate, răspundea el, opera. În operă, poţi descoperi omul, deoarece literatura este „o veşnică mirare în faţa multiplicităţii şi impenetrabilităţii sufletului". Este legitimă atunci curiozitatea cercetătorului, „cu cît arta este de esenţă mai tare", de a descoperi şi studia „tainicile împletituri de fibre între omul impersonal şi cel istoric". Cu o condiţie : „Trebuie criticului o mare fineţe, o mare intuire

[32] *Vremea*, an III, nr. 110, 17 aprilie 1930, p. 6.

a sufletelor, pentru a şti ce din operă are acorduri reale cu viaţa şi ce anume caracterizează personalitatea omenească a scriitorului".

Alt izvor de informaţie ispititor, dar mai primejdios, este anecdota. Piedicile ridicate de utilizarea ei sînt de ordin moral — anecdota trăită conţinînd „o umbră de bîrfeală", iar în ordinea eficacităţii, „e un instrument portretistic slab". Singura cale fructuoasă rămîne „intuirea în adîncime a omului şi expunerea rezultatelor pe un plan cu totul ideal". Altfel zis, şi portretistul şi memorialistul trebuie să fie artişti: „Fiindcă numai arta poate fi iertarea cui nu are tăria să-şi aştepte moartea pentru a arunca în public judecata sa lăuntrică asupra lumii în care a trăit."

7. „...*MI SE PĂREA CĂ ARIPI ETERICE SE CLATINĂ ÎN AER...*"

Vizibilă în gîndirea călinesciană a anilor de formaţie, este, la un moment dat, apropierea de grupul gîndirist, orientare ce cunoaşte maximum de dezvoltare în perioada colaborării la *Gîndirea* şi se întrerupe brusc spre începutul anului 1930. Apropierea a fost probabil favorizată şi de anumite momente de criză sufletească prin care a trecut tînărul G. Călinescu în aceşti ani. În încercările neistovite, de a-şi găsi un drum care să fie numai al lui, el a putut nutri o clipă iluzia că ar putea prin revelaţie surprinde sensul ascuns al lumii. Însă, de altă parte, *Gîndirea* adăpostea, chiar în această perioadă, condeie serioase, din afara a ceea ce s-a numit gîndirism.

Contemporanii au avut impresia că apelul temporar la mistică s-ar datora exclusiv colaborării la *Gîndirea*: „Prin trecerea sa la *Gîndirea*, scria, de pildă, Mihai Sebastian [1], rezumînd opinii mai larg împărtăşite, G. Călinescu se convertise. Devenea mistic. Vedea îngeri, îngeri care plăteau cu bani pe-

[1] *Răspuns unui fost critic. România literară*, an. II, nr. 75, 22 iulie 1933, p. 4.

şin, dar care prin aceasta nu-şi pierdeau calitatea celestă..." Însă lucrurile nu stau aşa. Mistica lui G. Călinescu era de cu totul altă natură, păgînă sau pur teoretică ; el vedea întrînsa o formă de intuire a misterului universal şi intern şi de încercare de a găsi mijloacele prin care să-l releve.

În primăvara anului 1927, în *sinteza*, parcurgînd poezia lui Eminescu şi Arghezi, criticul analiza, am văzut [2], „eterata spiritualitate" la Eminescu şi „fiorul presimţirii mistice la Arghezi". Cum în aceeaşi perioadă trebuie pusă redactarea articolului despre Benvenuto Cellini [3], articol axat pe ideea finalităţii divine a destinului uman.

Prin excelenţă, scria G. Călinescu, Cellini este un predestinat, „un benvenuto", şi nu „un simplu moment dintr-o serie istorică, în legătură de necesitate cu restul universului, ci însuşi universul este un prilej, iar uneori o piedică pentru promovarea personalităţii sale, simbol al unei obscure finalităţi divine". Fiecare om deci are un destin care e numai al lui, şi Cellini, predestinat fiind, existenţa lui va semnifica revelarea unei forţe în luptă cu principiul răului, fie că răul ia întruparea unui scorpion, fie că se numeşte dulcele Cosimo de Medici, artistul însuşi fiind încredinţat de rostul său providenţial. G. Călinescu îşi însuşeşte unghiul de vedere al lui Cellini, dar cu o reţinere fundamentală care disociază absolut divinul de terestru : Cellini, spune el, „a fost lipsit de umanitate în viaţă şi în artă. Nici un fior omenesc nu tremură în musculatura decorativă şi raţională a Perseului, nici un gînd terestru nu aprinde ochii de bronz opac. Iar amurgul ne oferă uneori spectacolul crud al unei meduze însîngerate."

Nu poate fi luată în consideraţie nici ipoteza că apropierea de *Gîndirea* s-ar datora existenţei în paginile revistei a unui mediu favorabil problematicii abordate, căci starea lui Călinescu era funciar alta decît ortodoxismul gîndirist, despre mistică de altfel, criticul ar fi putut scrie oriunde, după cum şi scrisese de fapt. Chiar colaboratorii statornici ai *Gîndirii* puteau fi întîlniţi în multe periodice ale vremii, după cum iarăşi nu e deloc curios că, dintre articolele publicate în *Gîndirea*, doar unul singur e consacrat integral misticii. Faza gîndiristă a lui Călinescu are cu totul alte dimensiuni, căci, în realitate,

[2] *V. sinteza* nr. 2, mai 1927, p. 3 şi nr. 3—4, iunie-iulie 1927 p. 2—3.
[3] Benvenuto Cellini, Roma, an VII, nr. 2, aprolie-iunie 1927, p. 21—23.

este vorba de altceva. Între predispoziţiile sale sufleteşti existau puncte de tangenţă cu un anumit tip de mistică *.

Problemele mistice le dezbate G. Călinescu în *Gîndirea* în două rînduri, la distanţă de o jumătate de an, mai întîi în paragraful final al confesiunii *Ascensiune* [4]. Arta, spunea atunci G. Călinescu, este revelaţie ; inspiraţia adîncă, afirmă el în continuare, suprapunîndu-se sentimentului religios, este de aceeaşi natură. Ori de cîte ori s-a aflat în faţa unei adînci inspiraţii, a găsit-o de această natură, că se trăgea, cu alte cuvinte „din umilinţă faţă de non-eu". Şi se justifica : „Dacă nu pot avea această intuire a deplinei abandonări a spiritului creator în existenţă, dacă nu pot înlătura orgoliul, încrederea în sine, luciditatea, eu nu am despre artă decît o înţelegere empirică" etc. Ideile călinesciene sînt locuri comune ale esteticii curente din epocă, şi nu e greu de desprins din această frază ideea directoare : arta determină în individ o stare sufletească favorabilă contemplaţiei. Altfel spus, poetului, creatorului în genere, în năzuinţa de a surprinde sensul ascuns al lumii, i s-ar dezvălui mai mult sau mai puţin adînc o parte din sensul ei „religios", arta avînd cu religia drept punct comun contemplarea misterului. Asupra virtuţilor miraculosului creştin şi echivalenţelor lui cu miraculosul artistic atrăsese atenţia Chateaubriand încă de la începutul veacului anterior. Mari poeţi romantici — Hugo, Lamartine — fac din sentimentul religios una din temele lirice de rezonanţă sufletească. Literatura modernă de la Novalis la Baudelaire şi Dostoievski au fructificat aceeaşi temă.

Idei identice pînă la un punct dezvoltă şi eseul *De apparitione angelorum* [5].

Ce se bagă de seamă îndată este un anume aer ermetic, aruncat artificial peste întreaga construcţie. Eseul începe cu descrierea unei păduri toamna, şi pasajul, cu modificările stilistice de rigoare, a intrat în primul capitol din *Cartea nunţii* : „Mergeam pe fund de lacuri, călcînd cu piciorul în rugina putregaiurilor, cu ochii spre unda de sus a cerului, pe care plu-

* În anii liceului, G. Călinescu a trăit, afirmă însuşi, „o zguduire mistică" în timpul şedinţelor de spiritism improvizate de cărturăreasa Charlotta, o cunoscută a familiei !

[4] *Ascensiune, loc. cit.*

[5] *De apparitione angelorum, Gîndirea*, an VIII, nr. 12, decembrie 1928, p. 471—475.

teau cîteva păsări cu aripi încete şi albe de vis. Şi frunzele se învîrteau în cercuri largi prin zone de apă şi se trăgeau prin inima desişurilor în lente şi îndelungi maree." Priveliştea oferă contemplatorului materialul trebuincios adîncirii unei distincţii fundamentale : de o parte lumea lui Lucifer, sub atingerea căruia totul se mortifică, de alta lumina incendiatoare a aripilor de înger, a căror fulguraţie a trezit pădurea din amorţire. Prin revers, tulburarea liniilor trezeşte în suflet sentimente de nelinişte şi aşteptare. Atunci, peisajul, eliberat, a început să se rotească, iar eseul trece în literatură curată, ca în *Sărmanul Dionis*. Şesurile fără sfîrşit apăreau ochiului arse de soare şi, pierdute în depărtări, păreau că se unesc cu cerul ; copacii veneau în goană şi lunecau în urmă, dispărînd ; uneori, cîmpiile rămîneau multă vreme „într-o singurătate ascetică de ierburi scurte, roşcate", ca apoi imaginea lutoasă să fie risipită de ţîşnirea tufelor fumurii ; alteori, şesurile „se surpau ca pîlniile spre mijloc, tumefiindu-se pe margini", şi privitorul simte cum se coboară între ziduri înalte de stîncă şi i se răpeşte imaginea cerului. Se observă uşor că viziunea aceasta nu este în realitate decît metafora „mistică" a descrierii unui peisaj din tren, ce a fost introdus ulterior de asemenea în *Cartea nunţii*.

Dacă eseul va apăsa asupra echivalenţelor de miracole, aceasta e pentru că arta însăşi e asimilabilă în termeni metaforici unui veritabil miracol ; peisajul ce s-a rotit în juru-i a fost un vis, „dar un vis plin de înţeles", şi tîlcul e deslușit aşa : „Pentru ca lumea să nu se strîngă în jurul nostru ca un zid de stînci, sure, înalte pînă la cer", omul trebuie să-i deducă esenţa din însuşi spiritul lui, deoarece înţeleasă în acest chip, ca „nevoia de miracol", ea este o „reacţiune împotriva monotoniei şi goliciunii naturii" etc., etc.

Eseul fusese scris şi predat *Gîndirii*, cînd G. Călinescu intervine salutînd public *Manifestul Crinului alb*,[6] apoi după o săptămînă, în alt articol[7], criticul explică rădăcinile şi legitimările ortodoxismului gîndirist. Articolul pare să-i fi fost inspirat de eseul lui P. Marcu-Balş — viitorul Petre Pandrea, unul din părinţii „Crinului alb" — eseu intitulat *Spiritul cri-*

[6] *„Crinul alb" şi „laurul negru"*, *Viaţa literară*, an III nr. 92, 3 noiembrie 1928, p. 1.

[7] *Faza monumentalului*, *Viaţa literară*, an III, nr. 93, 10 noiembrie 1928, p. 1, 2.

tic în mistica statului istoric, „remarcabil, zice G. Călinescu, prin temeinicia gîndirii și ardența franciscană a stilului" — apărut cu puțină vreme înainte de *Gîndirea.*

Junimea și gîndirismul sînt puse față în față. Recunoscîndu-i inițial marea importanță corectivă, criticismul junimist, continuat și extins, ar fi devenit pe parcurs, constată G. Călinescu, negativ, deoarece Junimea judeca „umilele noastre începuturi" prin prisma abstracției unei culturi desăvîrșite, în vreme ce cultura națională era apreciată după gradul de apropiere față de prototipul de cultură universal. Spiritul Junimii, era de părere G. Călinescu, ar fi fost „eminamente expectativ", el caracterizînd în genere intelectualitatea moldavă. G. Călinescu lansa ideea că mișcarea gîndiristă s-a afirmat ca „o revanșă", fie și „prin aventură", a „spiritului constructiv" al Valahiei, împotriva spiritului negativ junimist și a „contemplativității moldave".

Punerea teoretică a problemei într-acest chip putea conveni gîndiriștilor, mai cu seamă că G. Călinescu arunca aceleași săgeți și împotriva sincronismului, a cărui esență, adăuga, nu s-ar deosebi de junimism, „căci sincronismul crede într-o cultură-tip abstractă, internațională, deși relativă, și cu ea judecă producția locală. Rezerva prudentă, răceala judiciară a lui Maiorescu se transformă la d. Lovinescu, spune acum criticul, într-o spaimă de a fi îndărătul pasului lumii, într-o năzuință către Occident. Junimismul și sincronismul sînt occidentaliste, abstrăgîndu-se fenomenul românesc și n-au bucuria creației organice..." Raționamentul explică într-o anume măsură natura rezervei călinesciene față de sincronism.

Concluzia ? O paralelă între junimism-sincronism de o parte și gîndirism de alta situiază față în față occidentalismul cu autohtonismul, rezerva critică cu „credința principală", spiritul contemplativ cu „bucuria monumentalului", toate trăsăturile gîndirismului fiind situate de critic în continuitatea semănătoristă. De sub haina demonstrației, oricînd cu putință de contrazis fundamental, se iveau totuși semnele unei idei deloc banale și care se depărta și de gîndirismul ortodox : junimismului și sincronismului le era opusă o cultură întemeiată pe ideea de tradiție și vechime.

În acest punct al evoluției sale ideologice izbucnește polemica cu revista *Kalende.* Cel care a declanșat-o a fost G. Că-

linescu [8]. Inițial abia enunțate și nu întru totul elaborate, ideile călinesciene se clarifică în timpul discuției.

Primul număr al elegantei reviste lunare *Kalende*, apărut sub conducerea a patru tineri critici : Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și Tudor Șoimaru, se deschidea cu un virulent *Cuvînt-înainte* [9] antigîndirist, prin care își preciza foarte net pozițiile : „Zodia severă sub care apărem este intelectualismul. Dușmanul nostru este indefinitul și setea cea mai mare este a ști. Soluțiile misticei ori numai ale credinței reprezintă o lene a cugetării, oferă certitudini nemuncite, care repugnă dramatismului nostru spiritual".

Imediat, în *Lucifer* [10], G. Călinescu își invită „prietenii" de la *Kalende* la o discuție „organizată" cu scopul delimitării mai precise a zonei cognoscive a celor două cîmpuri : intelectualism și mistică. „Mistica", spune el, depășind cadrele propriu-zis gîndiriste și intrînd în sfera principiilor și abstracțiilor, înseamnă „căutare", „nemulțumire a spiritului", mistica și credința excluzînd o eventuală identitate de principii, aceasta din urmă putînd a fi „numai renunțare și supunere la dogmă". Aducînd în sprijin teoria bergsoniană a cunoașterii, care ridica inefabilul și indefinitul la o valoare cognoscibilă „mai mare decît luciditatea rațională", criticul emite supoziția că rațiunea, ca mod de cunoaștere, repudiind insondabilul și inefabilul, înseamnă circumscriere, „tăietură în realitate", în vreme ce mistica țintește, în formele proprii, „tocmai cunoașterea indefinitului, insondabilului și ideea de cunoaștere nu este obligatoriu legată de luciditate, limitare, definire etc." ⋆

Opoziția stabilită în acești termeni între raționalism și mistică marchează abaterea voită a discuției de la subiect : G. Că-

[8] Polemica dintre G. Călinescu și *Kalende* reprezintă un aspect al disputelor în jurul misticii și ortodoxismului, desfășurate în acești ani, la care iau parte : Mihai Ralea *(Viața românească)*, Mircea Eliade *(Cuvîntul)*, căruia îi răspund Șerban Cioculescu *(Viața literară)*, Camil Petrescu *(Universul literar)*. etc. etc.

[9] *Cuvînt-înainte*, *Kalende*, an I, nr. 1, noiembrie 1928.

[10] *Lucifer*, *Viața literară*, an III, nr. 90, 1 dec 1928 p. 1—2.

⋆ Nu e greu de intuit, fără a intra în amănunte, că astfel înțeleasă mistica este privită ca o modalitate de cunoaștere a universului și, în raționamentul său, G. Călinescu se situează în mare măsură pe același teren cu al gîndirii lui Blaga. Definirea raționalismului în termenii de mai sus amintește desfășurarea mecanismului „cunoașterii paradisiace", în timp ce atracția spre absolut a misticii redă în esență concluziile la care ajunge Lucian Blaga în „cunoașterea luciferică".

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

linescu substituia raţionalismul intelectualismului, pe care *Kalende* l-ar fi întrebuinţat impropriu. Pe bună dreptate, *Kalende* remarcă, în replică, simplificarea procesului de cugetare în articolul *Lucifer*. Intervenţia lui Vladimir Streinu [11] — care în paginile revistei va fi mereu prezent în duelul declanşat — subliniază incompatibilitatea celor două noţiuni : intelectualismul, pe lîngă „aproximaţii" raţionaliste, incorporează în nuanţa sa stările „de absolută conştiinţă".

Foarte limpede se oglindesc în *Numărătorii de stele* [12] elementele duale ale gîndirii călinesciene. Tonul e mereu polemic, dar nu nuanţele stilistice ne interesează în primul rînd. Răspunzînd lui Vladimir Streinu, G. Călinescu îşi ducea mai departe raţionamentul început de *Lucifer*.

Aspiraţiile sale interioare nu se suprapun, nu se identifică de fapt cu ortodoxismul gîndirist şi, în orice caz, aceasta nu era cîtuşi de puţin una din forţele capabile să-şi pună potenţele în slujba creaţiei.

Tocmai aceasta îi va reproşa *Kalende*. Interesant rămîne faptul că în chiar finalul articolului menţionat apare îndoiala — încă nu direct formulată, dar suficientă pentru a delimita, acum potenţial, ulterior în termeni definitivi, gîndirea lui Călinescu de „gîndirism" : „Sînt şi unii care văd în ortodoxism o anume decoraţie bizantină şi numele lui Isus Hristos, spune criticul. Cei mai mulţi sînt însă agitaţi de năzuinţa monumentalului de care am vorbit odată şi de credinţa în misiunea ce revine generaţiei actuale. Primejdia ortodoxismului stă tocmai în sterilitatea posibilă a misticilor noştri."

În acelaşi număr al *Vieţii literare*, G. Călinescu aduce în sprijinul demonstraţiei generale şi cronica literară [13] în care analizează cartea lui Damian Stănoiu, *Necazurile părintelui Ghedeon*, apropiind-o ca atmosferă, de *I fioretti* a lui Francesco d'Assisi. Ultima intervenţie a lui Vladimir Streinu [14] argumentează iar specificul şi esenţa intelectualismului, G.

[11] *Revista faptelor literare, Kalende*, an. I, nr. 2, decembrie 1928, p. 36 şi urm.

[12] *Numărătorii de stele, Viaţa literară*, an. IV, nr. 99, 5 ianuarie 1929, p. 1—2.

[13] *D. Stănoiu, «Necazurile părintelui Ghedeon»* (*Opere şi autori*), *Viaţa literară*, an. IV, nr. 99, 5 ianuarie 1929, p. 3.

[14] *Misticii noştri, Kalende*, nr. 3—4, ianuarie-februarie 1929, p. 107—110.

Călinescu ripostează violent [15] şi, folosind prilejul pentru a părăsi reduta apărată pînă în acel moment, dă mostre de stil din Pompiliu Constantinescu şi Vladimir Streinu. Cu aceasta itinerariul său în teritoriul misticii şi gîndirismului ia sfîrşit.

În cuprinsul anului 1929 nu mai scrie nimic despre mistică şi, exceptînd cronica la volumul lui Nichifor Crainic, nu mai colaborează la *Gîndirea*. Drept cauză a tăcerii nu poate fi invocată numai detaşarea în acel an şcolar la Timişoara. Ea a fost determinată de alte motive. Să aşezăm între acestea şi reexaminarea generală a propriei gîndiri. Peste aproximativ un an se delimitează de *Gîndirea*, excluzîndu-se din cercul de participanţi ai mişcării.

Articolul la care mă refer, intitulat *Literatura ortodoxă* [16], conturează o fază de tranziţie, în care G. Călinescu priveşte cu evidentă rezervă aşa-zisa literatură ortodoxă.

Alt ton adoptă eseul, semnificativ intitulat — prin opoziţie netă cu celălalt — *De disparitione angelorum* [17], publicat în toamna aceluiaşi an în *Capricorn*. Antigîndirismul călinescian este acum foarte bine conturat şi violenţa cu care trece în revistă gruparea gîndiristă scoate la iveală o omenească iritaţie faţă de atracţia care-l furase. De la început el separă mistica de ortodoxism şi atrage atenţia că critica sa nu este un atac : „Dacă am ataca direcţia mistică, sau mai bine zis ortodoxă a *Gîndirii*, am dovedi o inconsecvenţă prea de tot grabnică în atitudinea noastră", ci o examinare a producţiilor artistice ale mişcării din unghi estetic. Reluîndu-şi ideile din articolul publicat în *Vremea*, G. Călinescu întreprinde un lung bilanţ, cu evidente ironii, al liricii poeţilor gîndirişti şi al desenelor lui Demian. În esenţă, textul primei părţi a eseului a fost păstrat în *Istoria literaturii române*, ceea ce arată temeinicia examenului critic.

A doua parte din *De disparitione angelorum* examinează rezistenţa estetică a grupării. Începînd cu directorul *Gîndirii*, fiecare din cei citaţi e amănunţit caracterizat, reliefîndu-se, prin epitete şi metafore — extinzînd proporţiile în unele cazuri —, puţinele însuşiri ale omului şi lipsa de valoare a

[15] *Dispută nerodnică*, *Viaţa literară*, an. III, nr. 106, 30 martie — 13 aprilie 1929, p. 122.

[16] *Literatura ortodoxă*, *Vremea*, an III, nr. 108, 3 aprilie 1930, p. 5.

[17] *De disparitione angelorum*, I, *Capricorn*, nr. 1, noiembrie 1930, p. 1—3, II, *Capricorn* nr. 2, decembrie 1930, p. 1—3.

scriitorului, ca întregul sarcasm să se întoarcă asupra lui Const. D. Ionescu, care începuse să scrie cronica literară la *Gîndirea*. Tot acum, G. Călinescu dezvăluie că în cronica scrisă la *Darurile pămîntului* s-a străduit să arate, „în definiții vagi și în fond osînditoare", că N. Crainic n-are talent și sfîrșea parodic : „Nu pot decît să felicit pe d. Nichifor Crainic că a găsit așa de repede ce-i trebuia, adică o oglindă strîmbă care să-l îndrepte". Legăturile cu *Gîndirea* erau pentru totdeauna rupte.

Atacurile împotriva *Gîndirii* și a lui Nichifor Crainic au continuat și în anul următor, cel care le-a provocat fiind tot G. Călinescu. În vara anului 1931, în *Viața românească*, la rubrica „Miscellanea" [18], au apărut trei note semnate de critic : una, *Cîți îngeri sînt în cer*, vizîndu-l pe poetul V. Voiculescu, și două : *Nufărul negru sau micul chip îngeresc* și *Tandaler predicator* împotriva lui N. Crainic. Ele vizau omul privit în activitatea sa publică, pus în antiteza clasică dintre vorbe și fapte. Acestea două sînt, literar vorbind, și superior realizate. În cea dintîi filipică, perioada e lungă asemenea unei litanii și amploarea ei taie răsuflarea. G. Călinescu ia ideile și cuvintele celui apostrofat, le așază în ghilimele, le mărește și le repetă obsedant pînă la epuizare. Procedeul e lovinescian, dar sforțarea de a pune impuritățile și materia degradantă laolaltă cu elementele spiritualității : „schimnic emaciat, slinos de palori ca o lumînare", veșmintele în putrefacție, „miros a cuminecătură și a brad de coșciug" ș.a. duce gîndul la Tudor Arghezi, căruia constant în deceniul al patrulea, în polemicele purtate cu opozanții cărților sale, G. Călinescu îi va urma procedeele.

Pamfletul la adresa lui Crainic e alcătuit din trei momente. Întîiul rezumă problematica articolelor publicate în primăvara acelui an în *Universul* : „Cine citește articolele d-lui Nichifor Crainic din *Universul* despre munca monahală și rugăciune și despre atîtea probleme duhovnicești, cine-l vede predicînd mizeria pentru corpul didactic pe care îl visează, pesemne, ca un fel de nou ordin franciscan al sărăciei și învățîndu-ne să ne lepădăm de lume pentru ca printr-o asceză, asemeni sfinților părinți ai bisericii, să ne ridicăm la «convorbirea cu Dumnezeu», la «unicul chip îngeresc», ce este «ca o anticipare

[18] *Viața românească*, nr. 7—8, iulie-august 1931, p. 190—195.

pămîntească a vieții de dincolo de mormînt» ; cine, în sfîrșit, l-a urmărit cum în articolele sale literare caută să descopere în fiece scriitor român o treaptă îngerească și să facă, de pildă, din Nicolae Bălcescu «un profet cu vorbe de jar», un contemporan sufletesc cu cei care au primit în creștet virgula de văpaie a cincizecimii cu Sfîntul Pavel (toate acestea într-un stil seminarist puțind încă a refectoriu și cu o tendință fanatică de a transforma *Istoria literaturii române* într-un fel de *Viețile sfinților*), e pornit să-și facă despre chipul lumesc și duhovnicesc al d-lui Nichifor Crainic o icoană cu totul greșită." Această icoană cu totul greșită o înfățișează cititorului într-o nouă amplă perioadă, ca apoi să pună, față în față cu ea, chipul lumesc al directorului *Gîndirii*, realizat prin alte trei imagini descendente.

Omul — și reproducem ipostazele numai spre a pune sub ochiul cititorului paleta călinesciană muiată în culoare și sarcasm — are asemănare cu unul din cei trei magi ce aduc daruri pruncului Isus, care, așa cum e pictat de Dürer, „pare un exponent al țării somalilor sau al Congoului". Cu toată ironia, metafora păstrează prin ea însăși atributele spiritualității și atunci imediat o coboară cu cîteva trepte, încadrînd-o în peisajul autohton : „Departe de a fi descărnat de posturi", Nichifor Crainic are trupul „consolidat al unui popă de țară..." Pentru că și aceste imagini „duc prea mult gîndul către cer", G. Călinescu coboară la imaginea de tot terestră a unui șef de taraf, „rotofei și negru ca un ceaun întors, scund și rubicond", care, pe un drum de țară, împreună cu alți doi tovarăși desculți și oacheși „ridica către cer ochii pe jumătate închiși de simțăminte aproape mistice și pătați la margine cu alb și cînta..." ca să termine cu răul „greu de vindecat", adus de Nichifor Crainic preoțimii noastre : „a trezit anume o ambiție de reclamă și de paradă religioasă".

În *Tandaler predicator*, G. Călinescu își invită cititorul să-l însoțească la slujba religioasă de „la biserica Curtea-Veche, cu hramul sf. Anton", unde Nichifor Crainic a ținut o predică. Imaginea acestuia citind „niscai foi scrise", „încet, fără convingere și elocvență", în mijlocul unei biserici aproape goale, se ține minte.

Următorul număr al aceleeași reviste și la aceeași rubrică aduce nota lui G. Călinescu, *Despre preacuviosul mucenic, în-*

tocmai ca apostolii, Nichifor [19]. Ironia e şi mai vizibilă, pasta sarcasmului şi mai groasă. Temător ca nu cumva „înverşunarea" împotriva lui Nichifor Crainic să fie luată drept „efect al necredinţei, o lucrare a diavolului şi a Anticristului, în sufletele noastre năpădite de scaieţi", pamfletarul se grăbeşte a afirma „cu toată umilinţa creştină" că nu e împietrit de păgînitate. E înfricoşat doar de un gînd : „d. Nichifor Crainic, prin arătările sale prefăcute, onctuoase şi pline de ispite lumeşti, să nu fie însuşi Necuratul", venit, cum se întîmplă adesea, în „chipul umbrei lui Isus sau a apostolilor săi, să zdruncine şi mai vîrtos sufletele noastre prin vorbele sale viclene şi acoperite". De aceea, va continua şi de acum încolo să pună sub semnul îndoielii cuvîntul celui în cauză, „pînă ce, prin semne sigure, Duhul Sfînt nu se va vesti în lucrările sale". Şi enumeră, ca într-un vechi pomelnic, acele semne sigure :

„...Cînd dară d. Nichifor Crainic se va întinde în pat înroşit de fier, şi cărnile sale grase topi-se-vor cu sfîrîit, şi va zîmbi de fericiri asemeni sfîntului mucenic Eulampie, compunînd versuri întru slava domnului ;

cînd mestecînd vin, undelemn şi oţel laolaltă într-un burduf, le va turna pe rînd neîmpreunate şi va arunca stînci mari în văzduh asemeni sfîntului ierarh Averchie ;

cînd insul său brun se va acoperi de zăpezi strălucitoare asemeni trupului sfintei muceniţe Eulalia ;

cînd acelaşi trup..." etc., etc., enumerarea continuînd în acelaşi ritm şi stil.

Atacurile acestea se includ într-o mai amplă campanie dusă contra *Gîndirii* în general, şi a lui Nichifor Crainic îndeosebi, de *Viaţa românească* şi de *Adevărul literar şi artistic*, la care au luat parte Tudor Vianu [20], Liviu Rebreanu [21], M. Sevastos [22] etc. Cum era şi de aşteptat, Nichifor Crainic a reacţionat, şi peste puţină vreme G. Călinescu ridică, în *Critica şi justiţia*

[19] *Viaţa românească* nr. 9—10, septembrie-octombrie 1931, p. 406—409.

[20] T. Vianu : *Nu pentru d. Nichifor Crainic, ci pentru cititori, Viaţa românească*, nr. 11—12, noiembrie — decembrie 1931 p. 195—197.

[21] Liviu Rebreanu : *Cine-i Nichifor Crainic ?, Adevărul literar şi artistic* nr. 539, 5 aprilie 1931, p. 8.

[22] M. Sevastos : *Tot despre Nichifor Crainic, Adevărul literar şi artistic* nr. 540, 12 aprilie 1931 p. 12.

sau polemica cu pistoale [23] problema mai generală a libertății criticii și a libertății opiniei.

„Luînd cunoștință de cîteva articole prin care atac direcțiunea critică a *Gîndirii* în efectele ei *estetice* (subl. aut.), cel ce se crede direct atins numește asta în convorbirile particulare — pe cîte aud — ingratitudine, inconstanță, spirit diabolic, iar alții numai accidental citați pentru o anume latură a operei lor se întreabă mirați : «Nu înțeleg ce are cu mine ? Nu i-am făcut nici un rău !»" G. Călinescu explica acum cititorului că, în lumea literelor, spiritul critic nu trebuie confundat cu răzbunarea. Discuția și libera exprimare a opiniei critice constituie „chiar rațiunea de a fi a scrisului", iar polemica, cu condiția să se păstreze la nivel intelectual, „este o onoare și pentru agresor, și pentru cel atacat" ; deci atacul împotriva *Gîndirii* nu este ingratitudine, ci *critică.*" (subl. aut.) Și comentînd apelarea directorului *Gîndirii* la justiție ironiza : „De acum înainte nu mai putem scrie că d. Crainic este un poet mediocru, fiindcă d. Crainic ca un haiduc de codru ne aține calea cu pistoale sau ne dă pe mîna poliției, iar de vom îndrăzni să ne îndoim că are muguri de aripi la subsori [...] e în stare să pună potere pe urmele noastre..."

8. VISEZ „... O MEREU IMINENTĂ REVISTĂ CE UN CRITIC DE PROFESIE AR TREBUI SĂ POATĂ SĂ AIBĂ..."

În tot cursul anilor 1929 și 1930, G. Călinescu a visat nostalgic să aibă o revistă personală : a vorbit cu melancolie de *sinteza,* revista la care sperase să joace rolul de conducător, a desenat portretul lui Aureliu Cornea, căruia îi sprijinise debutul ș.a. Dorința era justificată pe un plan superior. Criticul „de profesie" *trebuie* (subl. ns.) să aibă o revistă proprie spre a avea putința mișcării nestingherite în cîmpul literaturii, dar mai cu seamă pentru a da mai multă atenție manuscriselor începătorilor, pe care ar fi vrut să le publice și să le

[23] *Adevărul literar și artistic,* nr. 574, 6 decembrie 1931 p. 1.

comenteze într-o pagină de „experienţe". La data formulării, ideea aceasta, ca şi elogiul făcut talentului necunoscut erau cu totul noi [1]: „Primesc adesea manuscrise de începători fie pentru a le citi şi a-mi da puţina mea părere, fie pentru a le publica într-o mereu iminentă revistă ce un critic de profesie ar trebui să poată să aibă. Este o îndeletnicire dintre cele mai melancolice. Ţi se trimite fum, abur inconsistent de nour, goana nestatornică a visului, şi n-ai uneori putinţa să dai un cer de protecţie acestei nebuloze... Sînt încă de părere că o pagină de revistă consacrată comentariilor şi publicităţii cu titlul de experienţă a producţiilor ar avea o înaltă utilitate. Ar fi o cultivare lentă, cu înlăturarea febrei, a talentelor, o îndepărtare blîndă de la o activitate nerodnică, fără amărăciune şi ură şi fără pierderea pasiunii literare."

Din toamna anului 1929 G. Călinescu a primit responsabilitatea „poştei redacţiei" la *Viaţa literară* [2]. De cîteva ori semnează nişte „comentarii redacţionale", unde analizează încercările literare trimise şi reţine, cînd e cazul, versuri edificatoare. Într-un rînd [3], îi reproduce o strofă lui M. Beniuc, precizînd că acesta nu mai e propriu-zis un debutant ; altă dată [4], îl remarcă pe Miron Radu [Paraschivescu] ş.a. Pînă după al doilea mare război şi, sporadic, în anii din urmă şi în paginile *Contemporanului*, G. Călinescu a redactat poşta redacţiei sau a răspuns celor ce-i trimiteau versuri acasă. Este aici, indiscutabil, pentru anii de care ne ocupăm, o formă de vanitate, o dorinţă, cel puţin iniţial, de a se face cunoscut, de a-şi asuma asupra debutanţilor rolul de îndrumător spiritual, de conducător. Aşa se explică şi entuziasmul cu care semnează, în februarie 1931, editorialul efemerei reviste *Licăriri*.

La data cînd scria citatele rînduri din *Vremea*, G. Călinescu se gîndea cu seriozitate să scoată o revistă şi peste o lună şi-a vestit public intenţia. La *Curierul literar* al revistei

[1] G. Călinescu : *Critica visului*, *Vremea*, an. III, nr. 111, 1 mai 1930, p. 4.

[2] „Vom deschide ca întotdeauna cu generozitate — spunea o notă publicată în prima pagină a *Vieţii literare*, an III, nr. 112, 5 octombrie 1929 — coloanele tinerilor începători. D. G. Călinescu, căruia i se vor trimite manuscrisele, a binevoit să-şi ia sarcina de a răspunde debutanţilor, personal sau prin poşta redacţiei, după împrejurări" ; anunţul a fost repetat în cîteva numere.

[3] *Viaţa literară*, an III, nr. 116, 2 noiembrie 1929, p. 3.

[4] *Idem*, nr. 118, 16 noiembrie 1929, p. 3.

Vremea [5] un anunţ nesemnat, dar redactat fără tagadă de G. Călinescu, vestea apariţia spre toamnă a unei reviste de critică şi istorie literară intitulată *Capricorn.*

Ce iese din comun este maturitatea cu care G. Călinescu gîndeşte structura viitoarei publicaţii. În fiecare număr, *Capricorn* îşi propunea să consacre una din paginile sale istoriei literare, urmînd să-şi formeze colaboratori permanenţi ; altă pagină, de critică şi critică a criticii. Restul revistei urma să cuprindă : un articol pe o problemă de estetică, altele despre istoria curentelor literare, despre cercurile literare, autobiografia unui scriitor, comentarea unei scrieri spre a surprinde „procesul dintre intenţie şi act" şi, în fine, o rubrică permanentă, unde, sub titlul *Experienţe,* urmau să fie reţinute fragmente din producţia începătorilor „pentru a le înlesni debutul". Practic, G. Călinescu nu a reuşit să-şi înfăptuiască planurile. Editarea unei reviste cu o asemenea structură presupunea existenţa unui nucleu redacţional alcătuit exclusiv din critici, şi lucrul nu era uşor realizabil. La *Mişcarea literară,* Liviu Rebreanu izbutise să realizeze, parţial, un deziderat identic, cu cîţiva ani mai înainte, strîngînd în coloanele revistei sale pe T. Vianu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Gh. Cardaş ş.a. În 1930, G. Călinescu nu izbuti acelaşi lucru. Numele lui nu avea atunci suficientă rezonanţă spre a atrage în juru-i confraţii. De fapt, se pare că nici nu i-a trecut prin minte eventuala chemare sub faldurile aceluiaşi drapel a criticilor de aceeaşi vîrstă literară. Viitorul director al *Capricornului* îşi propunea să creeze el criticii trebuitori, „făcînd o şcoală de cronicari", ce ar fi avut rostul să ridice „prestigiul criticii profesionale".

Nefiind cu putinţă punerea în practică a unui asemenea ideal, nu ne mai surprinde de ce *Capricorn* cel care a apărut nu mai e decît umbra celui visat de tînărul critic. G. Călinescu singur a întrevăzut greutăţile probabile, şi, de aceea, programul revistei nu mai e, la apariţie, axat decît pe două idei directoare [6] :

libertatea deplină a opiniilor :

— „...principiul acestei reviste este libertatea. Colaboratorii pot exprima orice idei, chiar în discordanţă cu vederile redactorului şi ale celorlalţi colaboratori, şi să judece în toată

[5] An III, nr. 118, 19 iunie 1930, p. 5.

[6] [G. Călinescu] : *Redacţionale, Capricorn,* nr. 1, noiembrie 1930, p. 16.

sinceritatea persoanele, dacă în articolele de documentare sînt călăuziți de adevăr, iar în cele de opinii, de simțul decenței."

și încurajarea debutanților :

— „În coloana «Prezentări», se vor publica fragmente din producția începătorilor, o singură dată, sau se vor face aprecieri asupra unei activități mai largi inedite. Cînd se va înfățișa ceva excepțional, se va face un supliment literar."

Capricorn a avut o scurtă existență. Subintitulată „revistă lunară de critică și literatură", publicația a apărut în șasesprezece pagini, avînd aproximativ formatul *sintezei* : numărul unu, în noiembrie 1930, al doilea și ultimul, în decembrie același an. Sumarul celui dintîi nu iese din comun. I. M. Rașcu, cu articolul *Între Barbey d'Aurevilly și Grégory Ganesco*, întreprindea o scurtă prezentare a polemicii iscate în jurul originii lui Ronsard. Era publicată varianta cu facsimil a poeziei lui Ion Barbu *Stea de seară*. Camil Baltazar semna o *Autobiografie*, în care comunica minime date biografice, textul fiind copleșit de divagații. Mai amintim *Scrisorile inedite* adresate lui G. Călinescu de Aureliu Cornea. Numărul era însuflețit de personalitatea directorului. Revista se deschidea cu prima parte a eseului *De disparitione angelorum* și se încheia tot cu articolele sale. La rubrica *Bibliografie critică*, își propunea să semnaleze producția literară curentă, iar „Curiozități" anticipa „Indiscreții și anecdote" din *Jurnalul literar*. Ținuta grafică a revistei era elegantă ; vignete, evocînd vechi ediții, erau risipite pe pagini, unele identice cu cele din *sinteza*, ceea ce ne face să presupunem că prezentarea grafică a celei din urmă fusese, în mare măsură, gîndită tot de G. Călinescu.

În al doilea număr sînt reproduse, pe prima pagină, o fotografie a lui Eugen Lovinescu și alta a cenaclului Sburătorul ; pe ultima, alte inedite : casa în care a locuit Eminescu la Berlin, Coșbuc și Ramiro Ortiz la Tismana, portretul Hortensiei Papadat-Bengescu. În afara rubricilor fixe, ținute de G. Călinescu, numărul doi din *Capricorn* și-a axat materialul pe memorialistică și istorie literară. Ramiro Ortiz evoca întîlnirea sa cu G. Coșbuc (*Cu Coșbuc la Tismana*), Camil Baltazar își rememora debutul în paginile *Sburătorului (Amintiri despre E. Lovinescu)* ; două scurte studii se ocupau de Eminescu :

Lucian Boz — *Mihail Eminescu* şi I. V. Pătraşcu : *M. Eminescu, student la Berlin.*

Cel dintîi care şi-a dat seama că editarea *Capricornului* se va solda cu un eşec material şi moral a fost G. Călinescu însuşi. Pregătea numărul al doilea, dar ştia că pe al treilea nu îl va putea duce dincolo de stadiul intenţiilor, deşi avusese grijă să anunţe că viitoarele apariţii ale *Capricornului* vor aduce, printre altele, autobiografia Hortensiei Papadat-Bengescu, scrisă şi aceasta la rugămintea sa. *Capricorn* şi-a încheiat existenţa cu dificultăţi pecuniare mari, pentru modestele mijloace financiare ale directorului. Difuzată numai în Bucureşti — în provincie se trimitea contra cost, la cerere —, revista nu se vindea. Greutăţilor inerente unei întreprinderi de aşa natură li s-au adăugat înainte de apariţie, cum se întîmplă întotdeauna în împrejurări identice, scepticismul şi ostilitatea confraţilor faţă de intenţia faptei, iar după aceea, nemulţumirile colaboratorilor pentru felul cum au fost aşezaţi în pagină, pentru greşelile de tipar ş.a. De ostilitatea împotriva revistei a scriitorilor îndeosebi a vorbit G. Călinescu într-un rînd [7], însă afecta indiferenţă, străduindu-se să privească lucrurile în absolut : „O revistă nu se scoate pentru a se vinde sau pentru a mulţumi susceptibilităţile altora. O revistă este o realitate chiar într-un singur exemplar, o existenţă independentă de ediţie. Am vrut să fac un exemplar bun pentru un unic cititor inteligent, care ar veni să-l citească. Şi cînd un astfel de cititor cumpără un exemplar, socotesc ediţia epuizată."

Eşecul, moral îndeosebi, trebuie să-l fi îndîrjit mai mult şi să fi fost cauza decisivă a hotărîrii de a ieşi în lumea literelor cu un volum. La editarea unei cărţi se gîndise G. Călinescu şi după ce şi-a reluat colaborarea la *Viaţa literară* în toamna anului 1927. Aproximativ două luni, presa îi anunţă apropiata apariţie a... trei volume : unul „de critică şi polemică" [8], ce urma să se intituleze *Ulysse* *, o monografie asupra

[7] *Jurnal de redacţie, Vremea,* an III, nr. 144, 15 noiembrie 1930, p. 4.

[8] *Viaţa literară,* an. II, nr. 66, 17 decembrie 1927, p. 4 („La ce lucrează scriitorii noştri").

* Şi piemontezul Enrico Thovez îşi intitulase, în 1921, o culegere de eseuri *L'arco di Ulisse.*

lui Carducci şi traducerea integrală a cărţii lui Francesco d'Assisi, *I fioretti,* în colecţia *Cartea vremii*" [9]. Traducerea a dispărut aproape imediat din preocupările sale. Au rămas celelalte două cărţi, pe care *Viaţa literară* le anunţă cu intermitenţă din decembrie 1927 pînă în noiembrie 1928. Într-un rînd [10], revista vestea că G. Călinescu „a pus sub tipar noul său volum de critice intitulat *Ulysse*", după ce cu două numere mai înainte [11] îşi informase cititorii că G. Călinescu „a isprăvit un studiu amplu asupra marelui poet italian Carducci". Lucrarea nu depăşea, se pare, studiul proiectelor. După ce anunţase „isprăvirea" monografiei despre Carducci, aceeaşi revistă preciza peste o lună[12] că G. Călinescu încă „lucrează la un studiu complet asupra vieţii şi operei poetului italian Carducci". Evenimentul îl confirma şi Ramiro Ortiz [13], în aprilie 1929 : G. Călinescu, scria el, „pregăteşte acum un volum asupra vieţii şi operei lui Giosuè Carducci", de părere fiind că monografia „promite să iasă o excelentă carte". Spre sfîrşitul aceluiaşi an cade şi proiectul volumului *Ulysse.* În 1930, *Vremea* [14] informa că G. Călinescu „şi-a strîns într-un volum articolele publicate prin reviste, cele mai multe la *Gîndirea,* şi le va publica în cursul anului". Culegerea era tot un proiect ; *Viaţa literară* [15] venea peste aproximativ o lună cu precizarea : „D-l G. Călinescu revede articolele publicate prin diferite periodice pentru a le publica într-un volum, care va apare în toamnă".

O culegere de articole critice nu l-ar fi mulţumit pe G. Călinescu. Era prea puţin pentru aspiraţiile sale, şi să se observe că pînă la sfîrşitul vieţii s-a ferit să-şi adune în volum critica răspîndită în periodice. Nici monografia despre Carducci nu-l mai tenta, fiindcă, inevitabil, ea avea să se

[9] *Viaţa literară,* an III, nr. 75, 25 februarie 1928, p. 4 („La ce lucrează scriitorii noştri").

[10] *Idem,* nr. 93, 10 noiembrie 1928, p. 4 („La ce lucrează scriitorii noştri").

[11] *Idem,* nr. 91, 27 octombrie 1928, p. 4 („La ce lucrează scriitorii noştri").

[12] *Idem,* nr. 94, 17 noiembrie 1928, p. 4 („La ce lucrează scriitorii noştri").

[13] Ramiro Ortiz : *Literatura română contemporană, Viaţa literară* an IV, nr. 107, p. 2.

[14] An III, nr. 114, 22 mai 1930, p. 5 („Curier românesc").

[15] An V, nr. 129, 6 iunie-22 iunie 1930, p. 4 („La ce lucrează scriitorii noştri").

adreseze unui cerc limitat de cititori. Avea nevoie de altceva, şi, după eşecul *Capricornului,* lasă la o parte publicistica măruntă, îşi înfrînge tentaţia scrisului cotidian şi se hotărăşte să pornească lucrul la cartea ce începuse să-l obsedeze : *Viaţa lui Mihai Eminescu.* La începutul anului 1931, exceptînd *Licăriri,* doar *Vremea* continuă să publice capitolele din studiul despre Eugen Lovinescu ; apoi, cîteva luni, în jurul numelui lui G. Călinescu se aşterne tăcerea.

*

Reintrînd în publicistică la 27 de ani şi jumătate, G. Călinescu redebutează ca poet şi ţine, cum am văzut, la *Viaţa literară* o rubrică de literatură străină, unde prezintă îndeosebi scriitori italieni, în cîteva rînduri recurgînd la articole mai vechi din *Roma,* pe care le preface potrivit momentului. Apoi, lasă totul la o parte şi se consacră criticii literare. Cronică literară propriu-zisă scrie rar şi atunci cînd o face se observă în scrisul său influenţele criticilor de prestigiu ai epocii ; se străduieşte să-şi găsească un drum neumblat de nimeni, dar în toţi aceşti ani nu şi-l află, cu toate că iniţial îl intuise.

G. Călinescu a avut tăria să-şi interzică cu desăvîrşire, în perioada 1927—1931, orice înclinaţii adiacente şi să se consacre în întregime uneia singure, în care a năzuit să fie cel dintîi : critica literară. Convingerea că e destinat să ocupe un loc de frunte în critica vremii sale i-a fost întărită, în afară de încredinţarea, cu totul secundară, pentru noi, în predestinarea sa, de grefarea predispoziţiilor sale critice pe o vocaţie literară nativă. De la început, G. Călinescu a pus accentul pe dezbaterea teoretică a problemelor criticii. Aici dovedeşte o maturitate de netăgăduit, însă aproape constant, cronicile sale literare şi eseistica în general se află, practic, sub nivelul dezbaterilor lui teoretice.

Încredinţarea în predestinarea sa explică idiosincrasiile împotriva criticilor consacraţi ai vremii. Dorinţa de a fi considerat şef de generaţie, conducător de revistă, îndrumător spiritual, într-un cuvînt, l-au determinat să intre în polemicile de seamă ale timpului.

G. Călinescu a poposit în cîmpul publicisticii cu o pregătire de strictă specialitate. El a început să facă eseistică şi să scrie cronică literară despre literatura română contemporană, fără a aduce cu sine rodul unor meditaţii îndelungate, substanţiale. Cunoştinţele privitoare la literele române se aflau, multe, în stadiul lecturilor liceale sau al lecturilor din perioada funcţionării ca bibliotecar la Universitate. Precaritatea lecturilor şi-a mărturisit-o, singur, cu umor deseori. În răstimpul acelor ani, G. Călinescu a scris într-un rînd despre Eminescu şi o dată cîteva note despre Alecsandri şi Cerna ; eseisticii şi criticii sale literare le lipseşte încă elementul istoric. Deocamdată se realizează, parţial, numai criticul ; istoricul literar poate fi doar vag întrezărit.

Reprezentată grafic, evoluţia personalităţii călinesciene ar avea forma unui V al cărui vîrf reprezintă punctul de plecare. Nu întîmplător, structura *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent* a fost concepută tot într-un V, cu laturile întoarse spre contemporaneitate. Personalitatea lui G. Călinescu se dezvoltă în mers şi efortul continuu depus pentru suplinirea lacunelor adolescenţei va constitui pentru totdeauna prilej de reflecţie. În sărăcia informaţiei şi insuficienta asimilare a culturii naţionale trebuie căutate cauzele contradicţiilor şi contrazicerilor din scrisul călinescian, care au exasperat pe contemporani [16].

De la începutul anului 1931, eforturile lui G. Călinescu s-au îndreptat spre istoria literară şi roman, direcţii aparent antitetice, dar care în realitate se condiţionau şi se influenţau reciproc, într-o sinteză rămasă pînă astăzi unică. Istoricul literar a împrumutat de la romancier modalităţile

[16] Semnificative sînt cuvintele lui Camil Baltazar ce însoţeau reproducerea integrală din *Cuvîntul* a articolului anticălinescian *Cazul „Vieţii româneşti"*, datorat lui Mihail Sebastian : „...d. G. Călinescu, care este un istoriograf excelent şi poate un romancier bun — scria Mihail Sebastian —, este spiritul cel mai oscilator, criticul cel mai instabil... Este probabil singurul intelectual român care poate fi pus cu succes pe patru coloane spre a dovedi că asupra aceluiaşi lucru gîndeşte mereu altfel..."

Camil Baltazar caracteriza o situaţie de fapt : „D. Mihail Sebastian spune simplu, ferm şi cu tărie în scris ceea ce face de ani de zile obiectul de discuţie al tuturor cercurilor literare : ...lipsa de autoritate şi consecvenţă a domnului G. Călinescu" *(România literară,* an II, nr. 63, 29 aprilie 1933, p. 2).

specifice : narațiunea, portretul moral, descrierea. Romancierul a luat de la specialistul în arhivistică și paleografie pasiunea detaliului exact, voluptatea stabilirii genealogiilor, reconstituirea pînă la minuție a interioarelor, spiritul epocii.

Din această simbioză a ieșit, în 1932, *Viața lui Mihai Eminescu*. Monografia reprezintă cea dintîi fuziune conștientă, organică, de mare amploare — dintre atracția nativă spre epicizare și vocația critică a lui G. Călinescu. Numai astfel se explică apariția acestui pisc de piatră.

VARA CREAȚIEI

I EXEGI MONUMENTUM...

1. VIAŢA LUI MIHAI EMINESCU

Ce este, în definitiv, *Viaţa lui Mihai Eminescu ?* Biografie critică, ştiinţifică ? „O biografie romanţată în sensul cel mai peiorativ al cuvîntului", cum îi reproşa Eugen Ionescu [1] ? Poate fi alăturată de viaţa romanţată a lui Eminescu imaginată de Eugen Lovinescu în *Mite* şi *Bălăuca,* ori de Cezar Petrescu, în *Romanul lui Eminescu ?* Se apropie mai mult de capodoperele genului, un André Maurois : *Shelley, Byron, Victor Hugo,* sau Feuchtwanger : *Goya, Jean-Jacques Rousseau ?*

Impresia de ansamblu este că, într-adevăr, *Viaţa lui Mihai Eminescu* se înfăţişează ca o biografie a faptelor exacte, o biografie ştiinţifică în accepţia comună a noţiunii ; viaţa poetului e reconstituită pe întreaga traiectorie a existenţei prin date exterioare, latura informativă ridicîndu-se pe o doză considerabilă de exactitate.

Toate procedeele călinesciene : cercetarea arhivistică, reproducerea documentelor, recurgerea pe larg la operă pentru explicarea vieţii, izolarea din operă sau documente a fragmentelor ce caracterizează anume situaţii etc. le găsim în monografiile lui Eugen Lovinescu : *Grigore Alexandrescu, viaţa şi opera lui* (Minerva, 1910), *Costache Negruzzi, viaţa şi opera lui* (Minerva, 1913) şi *Gheorghe Asachi, viaţa şi opera lui* (Cartea Românească, 1921). Unghiul sub care este organizat, de pildă, materialul primei părţi a vieţii lui Gheorghe Asachi aminteşte întîiul capitol al *Vieţii lui Emi-*

[1] Eugen Ionescu : *G. Călinescu — «Viaţa lui Mihai Eminescu»* Azi, an I, mai-iunie, nr. 3—4 1932, p. 348—350

nescu. Deşi aproape identice sub raport informativ, biografiile lovinesciene par lipsite de sevă. Lovinescu expune metodic tot ce cunoaşte ; G. Călinescu e atent să extragă din aceleaşi fapte semnificaţii general-umane. Lovinescu e linear, biografiile lui sînt corecte tabele cronologice. Şi Călinescu respectă cronologia, dar biografia pentru el este o linie sinuoasă, cu coborîri şi suişuri, cu stagnări relative şi meandre. Lovinescu e didactic superior ; Călinescu e creator, şi datele îi servesc la conturarea unui om cu o carte de identitate unică.

Cu atît mai mult diferă *Viaţa lui Mihai Eminescu* de biografia romanţată sau de epicizarea vieţii unui artist cu mijloace specific romaneşti, cum sînt amintitele romane ale lui E. Lovinescu şi Cezar Petrescu, iar pe plan universal, Maurois ori Feuchtwanger. Deosebirea constă, am impresia, nu numai în mijloacele artistice folosite — pentru că, observînd bine, şi într-un caz şi în altul sînt aceleaşi, ci mai cu seamă în abuziva lor utilizare în raport cu baza veridică iniţială. Ce supără nu este atît că personajul real e pus în acţiune pe toate dimensiunile ficţiunii romaneşti, nici că romancierul, lăsînd imaginaţia să se dezlănţuie, închipuie scene, situaţii şi atitudini pe care biografia reală în nici un caz nu le poate sugera, şi spiritul e contrariat să întîlnească meandre acolo unde ştia că fluviul are matcă dreaptă. Între biografiile romanţate ale lui Lovinescu şi Cezar Petrescu, pe de o parte, şi biografiile lui André Maurois şi Lion Feuchtwanger, pe de altă parte, diferenţa e, în primul rînd, de talent. Menţinîndu-se în linii mari în limitele firului epic biografic cunoscut, ultimii doi romancieri imaginează dialoguri şi situaţii care nu contrazic imaginea cunoscută a omului, ci cel mult o întregesc. Biografiile lor se apropie de forma ideală a romanului istoric.

Ce este, atunci, *Viaţa lui Mihai Eminescu* ? Nota particulară a biografiei călinesciene o constituie introducerea naraţiunii în monografia biografică clădită pe toate rigorile ştiinţifice. În acest sens, biografia călinesciană poate fi socotită un *roman* în care ficţiunea e continuu disciplinată de rigorile documentării. Cînd, în *Istoria literaturii române...*, Călinescu scria că a socotit util să-şi înceapă cariera epică cu o biografie, mulţi au socotit

afirmația drept o extravaganță. Și totuși această idee o avea în cap cînd a început lucrul la viața lui Eminescu : „Viața lui Eminescu, scria el [2], nu trebuie compilată, ci *creată* (subl. ns.). Pentru aceasta, trebuie *talent*" (subl. aut.).

Cartea e ridicată pe o riguroasă documentație („... cine va urmări izvoarele cîtorva pagini, avertiza autorul, va observa ce puține cuvinte introducem în text și cît de atestate sînt și cele mai mici așa-zise impresiuni ale noastre"), pe studiul a numeroase periodice, de la buletinele oficiale pînă la presa cotidiană, pe cercetarea operei antume și, parțial, postume, scrierile poetului fiind pentru biograf documentele experienței morale. Într-o măsură mai mare sau mai mică sînt folosite mărturiile contemporanilor redactate chiar în epocă, ele avînd, figurat vorbind, valoarea unor procese-verbale cu un anumit grad de subiectivitate, precum și amintirile acelorași, redactate ulterior epocii. Însă, față de documente, G. Călinescu adoptă o atitudine prudentă și rezervată, cu multiple nuanțe, mergînd de la folosirea frecventă a dubitativului în consemnarea părerilor unora sau altora pînă la demonstrarea falsității unor documente, cum erau cele puse în circulație de Octav Minar.

Înlăturînd, deseori, situații atestate de documente, ori de depozițiile martorilor oculari, G. Călinescu își spune părerea personală bazată pe mult bun-simț, ca în comentariul despre ipotetica dragoste dintre Eminescu și Frederica Bognàr : „Cu asemenea înfățișare fizică (Eminescu, *n. n.*), n-ar fi de mirare să fi inspirat Fredericăi Bognàr vreun sentiment trecător, cum credeau colegii, dar e mai cuminte să ne închipuim că singura favoare obținută de la actriță este admiterea într-un colț al salonului". Alteori, întîmplări grozave, cum ar fi aceea a lui Eminescu, copil la șase ani, tăind un cîrd de gîște și făcîndu-le grămadă în mijlocul curții, sînt înlăturate, deoarece contrastează cu caracterul omului : „Am comite o greșeală dacă, bizuiți pe vanitatea de informator a unui frate sau pe limbuția unui moș, stimulat cu rachiu și mirat de interesul pe care i-l arată boierii de la oraș, am crede în toate minunățiile cîte se pun pe socoteala copilului". Dincolo de documente, transfigurate creator, eroul lui G. Călinescu trăiește epic, și din

[2] *Opinii asupra lui Mihai Eminescu, Vremea*, nr. 182, 9 aprilie 1931.

poet criticul face personajul său, pe care îl contemplă din afară, rămînînd fidel documentelor, fiind obiectiv adică. Raţiunea unui astfel de „roman" stă în înfăţişarea unui personaj „în depănarea existenţei lui ca exponent al unei virtuţi". Existenţa individului excepţional fascinează, şi Călinescu atrage, mai tîrziu, luarea-aminte asupra puterii educative a unei astfel de vieţi. Între materia romanescă şi materia biografiei de tip călinescian nu ar fi, deci, deosebire. Diferenţe esenţiale nu mi se par a fi nici între procedeele artistice ale uneia şi alteia, fiindcă ceea ce subjugă în viaţa eroului de biografie „...nu e bogăţia de note sufleteşti, ci înfăptuirea pas cu pas a unei virtuţi ce se desenează de la început. De aici rezultă că biograful nu trebuie să facă o sforţare de a colora ci numai să destăinuie, simplu, etapele unei vieţi. Curiozitatea noastră pentru destinul uman în genere şi admiraţia pentru virtutea dusă la o mare potenţă fac să vibreze totul." [3] Iar altă dată : „Ce este biografia unui scriitor ? Este viaţa în sensul cel mai înalt al cuvîntului, succesiunea de momente superioare sufleteşti explicînd opere, sinteză ideologică a zilelor trăite, proiectată pe tabloul epocii." [4] Cu alte cuvinte, în concepţia călinesciană, biografia, ca şi romanul, devine o operă de generalizare artistică.

Ca în roman, criticul foloseşte dialogul, dar un dialog de esenţă specială : „Dialogurile, a precizat el într-un rînd, sînt citaţiuni" ; ele contribuie la sporirea sentimentului de autenticitate a materiei epice şi aduc în contextul naraţiunii un parfum arhaic dat de particularităţile de limbă, de gîndirea insuficient transpusă în limbaj. Biograful ştie, de pildă, că prima întîlnire dintre Eminescu şi Iacob Negruzzi a avut loc la Viena. Recurgînd însă la amintirile lui Negruzzi, fie ele chiar subiective, Călinescu realizează o ambianţă a epocii imposibil de prins altfel, lăsînd pe seama memorialistului autenticitatea documentară a scenei care e de roman. „Ajuns în Viena, mă dusei la cafeneaua «Troidl» din Wollzeile, unde ştiam că este locul de adunare al studenţilor români, şi mă aşezai la o masă... Deodată se deschide uşa şi văd intrînd un tînăr slab, palid, cu ochii vii şi visători totodată, cu părul negru, lung ce i se cobora aproape

[3] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent.* Ed. Fundaţiilor, 1941, p. 688.
[4] *Despre biografie, Contemporanul,* nr. 4, 31 ianuarie 1958.

pînă la umeri, cu un zîmbet blînd şi melancolic, cu fruntea înaltă şi inteligentă, îmbrăcat în haine negre, vechi şi cam roase. Cum l-am văzut, am avut convingerea că acesta este Eminescu şi fără un moment de îndoială m-am sculat de pe scaun, am mers spre dînsul şi, întinzîndu-i mîna, i-am zis :

— Bună ziua, domnule Eminescu !

Tînărul îmi dădu mîna şi privindu-mă cu surprindere :

— Nu vă cunosc, răspunse el cu un zîmbet blînd.

— Vedeţi ce deosebire între noi, eu v-am cunoscut îndată.

— Poate nu sunteţi din Viena ?

— Nu.

— După vorbă sunteţi din Moldova... poate din Iaşi ?

— Chiar de acolo.

— Poate sunteţi domnul... Iacob Negruzzi ? zise el cu sfială.

— Chiar el.

— Vedeţi că şi eu v-am cunoscut."

În chip firesc se armonizează cu citaţiunile din epocă procedeele artistice, proprii romancierului. Criticul recurge constant la descrierea de peisaje ; faptul l-a şi teoretizat apoi [5]. Iată Ipoteştii priviţi de sus : „Ipoteştii, sat sărăcăcios, sînt aşezaţi într-o vale închisă de dealuri, odată împădurite, pe după care stau ascunse alte sate mai mari ca Dumbrăveni, Cocoreni, Călineşti, risipite într-o priveliştе dezolată de clisă şi cocioabe". Descrierile sînt sudate cu viaţa eroului principal şi e de ajuns o simplă aluzie, notarea unui gest, prinderea unei vorbe ca dintr-o dată peisajul să se răsfrîngă copleşitor asupra eroului însuşi. „Aci, la conacul ridicat de Gh. Eminovici — integrează criticul peisajul de mai sus biografiei eminesciene —, şi-a petrecut Eminescu copilăria, pînă a nu fi trimis la şcoală, la Cernăuţi, şi de atunci încolo pe vremea vacanţelor." Şi imaginea dezolantă de clisă şi cocioabe îi va urmări multă vreme pe erou şi cititor.

Elemente inedite adaugă biografiei eminesciene descrierea oraşului Cernăuţi, unde severul Eminovici îşi trimisese fiul la carte nemţească. Iniţial, descrierea lasă impresia a fi făcută de un călător ce intră cu poştalionul pentru întîia oară în oraş : „Iată-l, dar, pe Eminescu într-un oraş care împăca aşa de bine rusticitatea Moldaviei-de-Sus cu aparenţa de civi-

[5] *Despre biografie, loc. cit.*

lizație occidentală a Austriei meridionale. Se simțea ca și acasă, căci nu departe mișunau satele românești, ai căror țărani treceau cu căruța cu boi prin oraș și nu prea departe de Putna lui Ștefan cel Mare și de Călinești, satul de naștere al părintelui său". La început Eminescu se află pe primul-plan, dar treptat, referirile la persoana lui dispar : „Codrul și rîul nu fugiseră în fața orașului. În jurul lui ședeau înălțimile păduroase, coastele înflorite dinspre Mînăstrisca, Clocucica și Caliceanca, iar puțin mai încolo de dumbrava de la Horecea curgea leneș Prutul. Liniștea cîmpenească a împrejurimilor, verdea și mirositoarea umbră din Volksgarten, marile porți de zid cu grădini îndărăt și ulițele largi ca un drum de țară în care un copac răsărea deodată, împingeau satul pînă către inima tîrgului. Peste această patriarhalitate, se așezase un burg de provincie austriacă, înăsprind liniile." Nota livrescă, fără nimic artificial, se face curînd simțită, ca și cum călătorul, la vederea orașului, și-ar aminti vechile gravuri și le-ar compara cu ceea ce vede : „Gravurile vremii ne păstrează înfățișarea Cernăuților de altădată. Iată imensul, dreptunghiularul Ringplatz, așa de neted fleșterit. Nimic gotic nicăieri. Austria trăia din arta italiană settecentescă, prefăcută pentru înțelegerea și nevoile ei. Imensele, monotonele masivuri geometrice de zidărie se prefac în Austria în cazărmi fumurii și triste închisori. Ceva din îmbătrînita clasicitate a Lombardiei se vede și în arhitectura cazematei cu turn din această piață și a caselor celorlalte, afară de vreun coperiș de țiglă ce cade mai repede." Ultima frază face iarăși trecerea la observația directă, și un tablou plastic e înviat în fața ochilor : „Pe drum, lumea împestrițată a Bucovinei. Largul chervan cu coviltir se întîlnește cu landoul baronial, în care o prea distinsă pereche se preumblă păzită la spate de un rece lacheu. Țărani români, ruteni, tîrgoveți trec pe lîngă evrei cu caftan și undrofițiri austrieceși. Pe larga Hauptstrasse se opresc trei călăreți în fața unei cazărmi cu gherete vărgate pentru sentinele, iar poștalionul aleargă răscolind colbul, tras de patru perechi de cai, biciuiți aprig de surugii." În acest minuscul fragment de roman apare în germene o idee pe care G. Călinescu o va relua într-o *Cronică a mizantropului* în *Jurnalul literar* și o va dezvolta în capitolul despre specificul național din *Istoria literaturii române... :* „O umbră din tristețea imensității provinciale cezaro-crăiești strică vioiciunea verdelui peisaj. O oficialitate de

pripas s-a năpustit asupra nodurilor de sate din provinciile de peste munți, creînd orașe artificiale. Cazarme nesfîrșite, școli și instituțiuni oficiale gigantice răsar astfel fără rațiune în mijlocul maidanelor ce nu pot fi umplute, dînd o falsă impresie de civilizație. În această năvălire de zidărie germanică, bisericuța de lemn, învelită cu șindrilă, mai sta ca un semn al simplității pămîntului, pînă ce și aceea fu strămutată mai către margine". Paragraful e încheiat cu altă aluzie la Eminescu, de data aceasta generalizată: „Aci își petrece Eminescu, aproape șapte ani din copilăria sa, cunoscînd unul din aspectele asupririi culturale, care-l va durea mai mult". Cu mijloace identice este reconstituită Viena anilor 1870, și descripția precede atmosfera aceleiași Viene evocată mai tîrziu de Blaga în *Hronicul sau cîntecul vîrstelor.*

O fantezie bogată conferă strălucire prozaicelor documente aride. Din cheltuielile notate de poet în caietele sale în perioada studenției vieneze, Călinescu scoate pagini impresionante despre situația materială precară a lui Eminescu în special, și a studenților români în general, aflați la studii în capitala Austriei. Două cereri scrise la o perioadă relativ scurtă, dar cu ortografie felurită, îl determină pe critic să ajungă la concluzia că Eminescu citise asiduu pe Eliade Rădulescu. Alteori, întîmplări cu totul disparate, ce nu-i vor fi spus nimic altuia, sînt subsumate cu naturalețe biografiei eminesciene. Împarte un poet timișorean la reprezentația trupei Pascali niște foi volante cu o poezie ocazională, Călinescu scrie: „După finele actului I, a primei reprezentațiuni, un tînăr bard al Timișoarei, Iulian Georgescu, împărți în public foi volante cu următoarea poezie ocazională, de care Eminescu sîntem siguri c-a zîmbit". Desigur, corespondența *Familiei* după care e consemnată explozia de patriotism timișorean, nu atestă zîmbetul lui Eminescu, dar versurile tînărului bard reproduse fragmentar[6] conving: Eminescu a zîmbit negreșit, citindu-le. Însă fantezia e continuu strunită, și literalmente criticul nu-și îngăduie nici o digresiune personală, deși trebuie să ne închipuim cît de dulci trebuie să fi fost ispitele divagației. Cînd Eminescu se mută într-o odăiță rudimentară, păzită de-o bătrînă curioasă, Călinescu notează laconic: „Deoarece, lucrînd, întindea manuscrise și cărțile pe unde găsea, spre a împiedica invazia babei,

[6] *Viața lui Mihai Eminescu*, ed. a IV-a revăzută, E.P.L., 1964 p. 113.

care dintr-un spirit de îngustă ordine ar fi risipit harta gîndurilor, încuia ușa cu cheia la plecare..." Posibila iritațiune a lui Eminescu i-a aprins atît de tare imaginația, încît scena, pusă pe seama lui Jim, o va transpune în *Cartea nunții*.

Documentarea, ce va fi părut unora excesivă — cum ar fi reproducerea în extenso a foaiei dotale a Ralucăi —, e folosită creator, în refacerea interiorului lui Gh. Eminovici. Mai întîi, conacul e descris exterior, și siguranța cu care G. Călinescu desenează liniile arhitectonice ale clădirii așezate în mijlocul livezii cu pomi fructiferi de la Ipotești îl anunță pe arhitectul Ioanide. După aceea, întîiul univers restrîns al lui Mihai e prins cu ajutorul camerei de luat vederi : „Înlăuntrul casei, o odaie pe dreapta, cu o fereastră în față și două laterale, dînd cu ușa înspre sală, alcătuia camera de meditație și de lucru a lui Gh. Eminovici, iar în zilele mari, salonul de primire a musafirilor. La perete erau dulapuri cu cărți — al căror număr nu trebuie să-l exagerăm —, în mijloc o masă cu două sfeșnice, o călimară și o scrumelniță, cîteva scaune împrejur, pe pereți unele chipuri de domnitori făcute de un neamț bătrîn, anume Antoni Zigri, pripășit pe la moșia lui Balș și care zugrăvise și pe Raluca cu destulă măiestrie. În această odaie, închisă cu cheia pentru ca copiii să nu intre, Eminovici se tăinuia cîteodată spre a-și face socotelile, ori a frunzări prin cronici".

În multe dăți, spre a sugera o anumită atmosferă, G. Călinescu recurge la opera poetului fie în versuri, fie în proză. Cîteva scene din *Geniu pustiu*, drumul „într-o zi frumoasă de vară" pe malurile Mureșului, descrierea știutului interior sînt reproduse în capitolul *La Blaj*. Cînd întîiele semne ale sfîrșitului se fac simțite, Călinescu recurge la nuvela eminesciană *Moartea lui Ion Vestimie*, unde boala eroului principal pare transpunerea literară a simțămintelor încercate de poet la semnele ebuliției mintale. Acestea toate, multe altele neamintite și mai cu seamă tehnica alcătuirii portretelor sporesc considerabil impresia de autenticitate romanescă. Portretele călinesciene, realizate în maniera realismului clasic, sînt interpretări ale unor fotografii de epocă. De o intuiție irefutabilă mi se pare chipul lui Eminescu din perioada vieneză ; el egalează portretul făcut de Eminescu însuși, printr-un narcisism frecvent, în *Geniu pustiu* : „Poetul este la această epocă de o frumusețe de semizeu. Fața sa de loc efeminată e făcută din linii și suprafețe spațioase de un geometrism fizionomic antic, iar

în penetrabilitatea siderală a ochilor, în voluptatea glacială a buzelor ce zîmbesc cu desăvîrşire abstracte, de un hieratism turburător. Privirea de o grandioasă simplitate are o elevaţie, o nepăsare de lume asiatice." În imaginea Veronicăi Micle aşezată într-o atitudine studiată în faţa aparatului de fotografiat, autorul vede „faţa unei femei aici graţioase, aici uscăţive în tinereţe, cu proeminenţele feţei acute, îngroşate mai apoi şi trivializate, cu o oţărire în toate liniile feţei, cu buze lungi, subţiri şi supte, cu un văl de lividitate şi melancolie, ce urîţeşte fizionomia şi o face antipatică." Dar privită din unghiul legendei ce a unit pe cei doi poeţi în viaţă şi după moarte, iscată din nevoia de unificare a vulgului, „...faţa prelungă cu buze subţiri şi supte a Veronicăi, aşa cum ne-o arată unele fotografii, se luminează de un zîmbet interior şi lividitatea ce-i urîţeşte fizionomia aduce un văl de suferinţă care o face simpatică".

Mai fascinantă decît orice rămîne totuşi trăirea epică a lui Eminescu în paginile cărţii, ca individ distinct, ca erou damnat, purtător al unui destin tragic. Obîrşia fabuloasă creată legendar în jurul poetului e înlăturată cu maliţiozitate. G. Călinescu coboară adînc în vreme — după un scurt popas în satul Călineştii lui Cuparencu —, pe spiţa strămoşilor, şi concluzia vibrează de subtilă mîndrie patriotică : „...nici un scriitor român nu-şi poate afirma mai cu putere ca Eminescu însuşirea de poet ce aparţine poporului român şi nu-şi poate număra ca el strămoşii moldoveni pe degete, vreme de două veacuri".

Sînt tăiate, apoi, în marmură siluetele părinţilor. Capitolul despre *Gheorghe Eminovici* condensează o existenţă umană de extracţie balzaciană. Eminovici tatăl este un Rastignac rural, ambiţios să urce o treaptă în ierarhia socială, şi personajul a provocat delicii lui Eugen Ionescu [7] : „Ciudată analogie, aţi remarcat cum Gh. Eminovici seamănă, văzut de d. Călinescu, cu tatăl lui Molière, Jean Poquelin ?" Intrarea progeniturii dascălului Vasile Eminovici din Călineşti în tagma boierească este aşezată pe contrastul dintre fumurile nobiliare ale tînărului şi ironia crudă a domnitorului Sturza, care-i încuviinţează rangul boieresc. Portretul moral al părintelui poetului e întregit cu trasarea limitelor culturii sale, cu notarea, un pic ironică, a străduinţelor de a păstra şi spori bunurile, în vederea asigurării

[7] Eugen Ionescu, *op. cit.*

unui viitor lipsit de griji materiale copiilor ce veneau des pe lume, cu analiza micului mănunchi de sănătoase principii pedagogice, ca şi prin schiţarea vieţii de familie. Mediul instaurat de tată — curios, pentru noi, amestec de cultură şi grosolănie, însă lucru obişnuit în epocă — nu putea fi agreat de fiinţele contemplative. Şi aceasta ar putea fi una din cauzele deselor părăsiri ale casei părinteşti de micul Mihai.

Raluca Eminovici, soţie supusă şi blîndă, este desenată în linii clasice după un portret în ulei din chiar anul nunţii, şi în ochii negri ai mamei criticul desluşeşte visarea îndepărtată ce se va transmite fiului. Mici gravuri sînt închinate fraţilor şi surorilor lui Eminescu, principala preocupare a criticului rămînînd a demonstra cum, sub fireasca varietate de atitudini psihologice, ce excludea aprioric existenţa vreunei manifestări patologice, Eminovicii alcătuiau o familie absolut normală. Un neaşteptat sentiment de deşertăciune şi zădărnicie pluteşte deasupra scurtului prolog : „...ironia firii a făcut ca lunga sîrguinţă paternă să fie înghiţită de moarte şi să fie salvată prin spiritualitatea neprocreatoare a poetului Eminescu, fără de care uitarea ar fi şters numele de pe crucile tuturor".

Şi, deodată, peste toate se revarsă viaţa tumultuoasă a poetului, şi membrii familiei vor fi sumar amintiţi numai atunci — şi nici atunci totdeauna — cînd sinuosul destin eminescian se interferă cu una sau alta din vieţile celorlalţi.

Pe pînza severităţii părinteşti se ridică copilăria poetului. Este evident în capitolul acesta, ca şi în altele următoare, un uşor aer polemic. Necesar, tonul ironic spulbera prejudecăţile ţesute parazitar în jurul lui Eminescu. De la început G. Călinescu îşi afirmă un punct de vedere ce va scandaliza pe eminescologii vremii.

Copilăria lui Eminescu, în nuditatea ei, este copilăria unei mici haimanale plesnind de sănătate şi îmbătată, sub ochii mamei îngăduitori şi în lipsa de acasă a tatălui sever, de sentimentul complex al libertăţii. Mihai se bate cu orătăniile, se bălăceşte toată ziua-n iaz, ca Ionică a lui Ştefan a Petri, se păzeşte cît poate de muncile casnice şi îi repugnă şcoala ; şcoala ca sistem organizat de studiu, nu învăţătura ! pentru că Eminescu era un consumator asiduu de literatură de la vîrstă fragedă. Prietenia dintre Eminescu şi Creangă ar putea avea ca punct de plecare şi copilăria. Şi, fiindcă veni vorba, nu ne putem opri să vedem o similitudine — nu pe latură sufletească,

a structurii psihologice în primul rînd, deşi există şi aici anumite puncte de contact —, ci pe latura comportamentului, între Eminescu şi Creangă. Nici fuga, pe jos, de la Cernăuţi la Ipoteşti nu e un indiciu de anormalitate. Creangă însuşi fuge din Broşteni la Tîrgu Neamţ. Drumeţia, oricît de lungă ni se pare nouă, este pentru aceşti copii de ţărani un fapt divers ; pasiunea ei au moştenit-o de la oierii străbuni dedaţi cu transhumanţa. Viaţa de şcolar la Cernăuţi, în gazdă la Ţirţec, readuce, la o scară redusă, evident, atmosfera seminariştilor găzduiţi în uliţa Rădăşenilor de Pavel ciubotariul.

Excesul de libertate, conjugat cu lipsa unui mediu corespunzător sensibilităţii congenitale, explică în bună măsură avatarurile adolescentine ale acestui Rimbaud român în capitolele : *Şcolar la Cernăuţi (1858—1863) : Privatist la Cernăuţi, Fugar cu trupa „Tardini" (1864—1866) ; La Blaj (1866) ; Pribeag şi sufleur (1866—1869).*

În afara copilăriei, cîteva sînt secvenţele fundamentale în care Eminescu trăieşte ca erou epic, pregnant. Una din ele o constituie călătoria, cu piciorul, din Cernăuţi la Blaj în vara anului 1866. Farmecul e sporit prin intercalarea în descriere a fragmentelor din *Geniu pustiu,* reminiscenţă puternică a celui dintîi mare drum la vîrsta întrebărilor răscolitoare ale existenţei, ori a amintirilor unor tineri ardeleni şi moldoveni ce l-au întîlnit pe Eminescu în vara acelui an. Nici lipsurile materiale îndurate, nici căderea la examenul de limba elină, nici îmbrăcămintea suspectă nu pot şterge impresia unui om superior rătăcit în mijlocul făpturilor terestre.

Îndeosebi în capitolul *Pribeag şi sufleur (1866-1869)* adună G. Călinescu un impresionant material epic pe suprafaţa căruia apare, la rare intervale, poetul. Începutul capitolului e bizuit pe o ipoteză referitoare la posibilul caracter al lui Eminescu. Nişte mărturii contemporane, e drept, incerte, după care tînărul vagabond romantic ar fi lucrat ca hamal ori grăjdar în Giurgiu, servesc la emiterea supoziţiei cum că Eminescu „gîtuise în sine orice izbucnire a sentimentelor burgheze". Putinţa de a publica versuri într-o revistă, îşi continua G. Călinescu demonstraţia, i-au consolidat convingerea că era posibil să-l aştepte un viitor mirific. Visul în apele căreia-i plutea mintea înfierbîntată îi dădea tăria, unită cu tinereţea, să suporte privaţiunile indigenţei şi să se menţină departe de casă, în con-

vingerea că îngustimea părinților putea să-i împiedice chemarea.

Dar să revenim asupra firului epic. Urmărindu-l pe Eminescu în turneul cu Iorgu Caragiale și Pascali, Călinescu scoate în avanscenă activitatea teatrală în primul rînd. Pentru crearea atmosferei existentă în trupa lui Iorgu Caragiale, recurge la amintirile nepotului, din *Carnetul unui sufleur ;* folosind pentru turneul lui Pascali în Transilvania însemnările lui G. Bogdan-Duică, presa și mărturiile contemporanilor, G. Călinescu reface indescriptibila explozie de entuziasm cu care românii de peste munți au salutat limba română pe scenă. Turneul nu va rămîne fără urmări pozitive pentru patriotismul poetului. În tot acest timp, poate într-adins, dar mai sigur din lipsa documentelor, Eminescu este lăsat în umbră. Oricum, intuirea convenției e fără reproș. Așa cum sufleurul nu este văzut de public, dar prezența e știută de toți, Eminescu dispare din primul-plan, însă ființa lui se lasă ghicită tot timpul și aparițiile intermitente au strălucire meteorică. Multă vreme ești urmărit de imaginea lui Eminescu, văzut cu ochii lui Iosif Vulcan, într-o cămașă de noapte, fumînd tihnit dintr-o pipă în cușca sufleurului în timp ce sala aplauda frenetic pe Matilda Pascali. Din acești aproape patru ani din viața lui Eminescu, G. Călinescu a scos tot ce s-a putut : pasiunile materializate în versuri, inspirate de facilele artiste, urmările activității scenice asupra producției artistice ulterioare, lecturile întinse etc., etc. În fine, peregrinările adolescenței fac posibilă reliefarea, din premisele inițiale, a concluziilor ce au provocat furiile multor contemporani. Vagabondajul romantic grefat pe fondul copilăriei a dat acea nepăsare colosală față de convenienție și explică, credem, aversiunea pentru un interior organizat. De aici a ieșit, și a înduioșat vreme îndelungată inimile caritabile, „mizeria" legendară a poetului. „Universul, scrie criticul, se va împărți, toată viața, pentru el, în lumea ideilor, înfățișată prin cărți, și natura vie", și mai departe : „La Eminescu, lumea sensibilității convenționale este atît de depărtată de aceea ideologică, încît se produce o transcendere a noțiunilor de timp și de spațiu, sau, mai lămurit, mintea cade într-un fel de extaz abstract, iar percepția rămîne intangibilă, eternă, într-o permanență moartă. De aici acel sentiment de deces, într-un interior putred, de înstrăinare în prezent, comparabil rătăcirii unui defunct deșteptat

peste veacuri într-o încăpere calcinată, erborificată, străină pentru memorie..."

Cu anii studenției [*Student la Viena (1869—1872) ; Student la Berlin (1872—1874)*] Eminescu devine iarăși personajul de prim-plan. Îl întîlnim plimbîndu-se gînditor pe străzile Vienei, răsfoind, astral, reviste în restaurante vieneze, îmbătat de aroma unei cești de cafea, ori astîmpărîndu-și foamea într-o modestă pensiune. Însă și aventurile sentimentale, și febrila activitate depusă în vederea comemorării a 400 de ani de la întemeierea mănăstirii Putna sînt absorbite de imaginea turburătoare a reconstituirii laboratorului poetic eminescian, și aceasta mi se pare partea cea mai rezistentă a capitolului. Recluziunea în cameră pe cîteva săptămîni, cu o provizie de cafea rîșnită, cu spirt denaturat și țigări abundente, abandonarea, pînă la uitarea de sine, în brațele unui delir intelectual frenetic, din care noțiunea de timp dispărea, e de-a dreptul fascinantă.

Mai puțin realizat epic mi se pare capitolul următor, al studiilor superioare, din capitala Germaniei. O cauză o constituie și precaritatea documentelor și amintirilor, lipsă regretată într-un rînd de G. Călinescu. Ceea ce dă un aer misterios narațiunii și ațîță curiozitatea lectorului este relativa ușurință cu care Eminescu renunță la pregătirea și susținerea doctoratului, atunci cînd Maiorescu, gîndindu-se la eventualitatea numirii poetului într-un post universitar, i-o cere și îi trimite banii necesari. E, nici discuție, aici „o nevroză cu caracter abulic", cum precizează G. Călinescu, dar numai atît ? Care vor fi fost justificările secrete interioare, în ce va fi constat acele motive inavuabile de care poetul aduce vorba odată ? În orice caz, iraționalitatea hotărîrii lui Eminescu într-un moment crucial al existenței adaugă personajului un voal de umbră și oarecare doză de obscuritate, care șade bine unui mare creator.

După ce viața lui Eminescu e recreată și în perioada anilor 1874-1876, sub ipostaza omului ce luptă cu vicisitudinile existenței și cu invidia oamenilor, firul epic este părăsit pentru studierea monografică a două chestiuni [8] ce i s-au părut lui

[8] Fără a fi analizată monografic, o altă față a existenței eminesciene a suscitat interesul criticului : mizeria materială a poetului. Tangențial, în diverse capitole : *Student la Viena, Student la Berlin, Bibliotecar și revizor școlar* ș.a., chestiunea e urmărită stăruitor, Călinescu subliniind

Călinescu de neînlăturat din biografia eminesciană ; el a limitat la maximum criteriul cronologic şi a urmărit, pe cît posibil complet, personalitatea poetului în ramificaţiile ei orizontale.

În problema raporturilor Eminescu-Junimea, G. Călinescu pleacă de la cîteva consideraţiuni generale fertile. „Junimea, scrie G. Călinescu, n-a fost decît o reuniune întîmplătoare de oameni — ce e drept — cu multe aspiraţiuni comune, dar despărţite printr-o infinitate de atitudini personale, aşa încît, a subordona cu totul pe Eminescu grupului sau a-l dezbina, cum fac unii, este o lucrare zadarnică şi pătimaşă." Cu multiple nuanţe, sînt desenate afinităţile spirituale dintre Maiorescu şi Eminescu, amîndoi loviţi de ura contemporanilor. Dacă Maiorescu era singura persoană cu care Eminescu putea comunica în sfera contemplativă, nu e mai puţin adevărat că în zona activă comportamentele antitetice, Maiorescu : aulic, glacial, ceremonios ; Eminescu : afectiv, iubitor de prietenii strînse, temperament recalcitrant convenienţelor — puteau să dea şi au dat naştere unor discordii acute. Faţă de ceilalţi junimişti, Eminescu arăta constant „o plictiseală critică de om conştient de superioritatea sa" ; nu gusta ironiile ieftine ale unor oameni ce vedeau, cei mai mulţi, în şedinţele Junimii un mijloc de omorîre a timpului. Două imagini urmăresc copleşitor pe cititor : una a lui Eminescu „lector oficial", citind cu glasul lui vibrant şi melodios, la şedinţele Junimii versurile sale şi ale altora ; a doua, a prieteniei dintre Eminescu şi Creangă, prietenie ale cărei resorturi constitutive, filiaţii intime şi apropieri ce par insesizabile ochiului comun au dat admirabile pagini de proză analitică.

Bizuit mai puţin pe documente, dar cercetînd atent lirica erotică a lui Eminescu, rezumînd succint aventurile lui sentimentale din perioada adolescenţei, a epocii studenţeşti, ca şi

---

întotdeauna suficienţa mijloacelor de trai. Stipendiul trimis de acasă poetului la Viena „trecea în ochii studenţilor mai săraci drept o bursă considerabilă" ; la toate funcţiile bugetare notează remunerările primite, notificînd, în perioada revizoratului, că orice aluzie „la mizeria poetului în această epocă" „trebuie explicată prin alte pricini, cum ar fi incertitudinea, decît prin insuficienţa teoretică a mijloacelor de trai". Şi mai tîrziu în epoca gazetăriei, generalizează : „...legenda vieţii proletare a lui Eminescu devine o problemă psihologică şi biografică de oarecare curiozitate. Mai toate amintirile contimporanilor sînt născute din dorinţa de a explica nebunia poetului prin dezordinea vieţii sau din mustrarea adusă societăţii de a fi lăsat pe marele ei exponent intelectual să moară de foame."

amorurile, multe şi acelea, din vremea stabilirii în ţară, la Iaşi şi Bucureşti, din scrutarea cu ochii istoricului a legendei de dragoste dintre Eminescu şi Veronica Micle, din intuirea trăsăturilor de caracter ale poetului, G. Călinescu a ajuns la o imagine inedită : „Lui Eminescu — spirit erotic, de altfel mereu insatisfăcut — îi trebuia o femeie care să împerecheze inteligenţa cu sălbăticiunea şi cu fabulosul, adică ceea ce şi caută [...] o amazoană şi carnală şi obişnuită să calce cu piciorul gol în ierburi, dar lucidă şi înţelegătoare a aspiraţiilor intelectuale."

Apoi, firul epic este iarăşi înnodat. Trecînd prin societatea vremii lui absent, Eminescu devine legendar încă din viaţă. De o parte, se aşază viaţa fizică alcătuită din umbre şi lumini, din amărăciunile unei munci istovitoare, a împrumuturilor umilitoare de la prieteni şi secretele bucurii ale scufundării în lectură şi muncă în cămăruţele modeste ale cîte unei bătrîne, ori rarele evadări din Bucureştiul torid, ca acea neuitată evaziune la conacul din Floreşti al lui Nicolae Mandrea. De cealaltă, existenţa spirituală era expusă primejdiei dezlănţuirii necontrolate a imaginaţiei ; raţiunea rezista cu greu valului de umbre ce se apropia încet şi sigur. O vreme, lumina şi umbra stau în dramatic echilibru : o dată zăgazul rupt, lumina raţiunii cedează din ce în ce mai des locul negurii iraţionale ; va mai pîlpîi firav, ca un sîmbure de foc într-o pădure noaptea, şi se va stinge pentru totdeauna suflată de vîntul năprasnic.

Tragedia vieţii se revarsă peste pagini. Tot timpul, interzicîndu-şi orice subiectivitate, G. Călinescu rămîne la tonul neutru al naratorului din proza obiectivă ; totuşi, nevăzută, o coardă vibrează pe diferite sonuri la spectacolul vieţii eroului. De la maliţie, ca în parcurgerea feluritelor ipoteze asupra originii lui Eminescu din primul capitol, la persiflare : „Deşi ursitoarele n-au avut, se vede, grijă să însemne cum trebuie ziua şi locul unde micul Mihai a văzut lumina zilei, spre bucuria iubitorilor de «cercetări ştiinţifice», ele au avut bunăvoinţa de a-l deosebi de ceilalţi oameni..." sau la sarcasmul cu care comentează reacţia la sustragerea din Biblioteca Centrală din Iaşi, unde Eminescu funcţiona ca director, a două scaune, a unei mese şi a două dulapuri, unul vechi şi altul nou, spre a se servi de ele în vederea uzului său personal : „Din fericire, lumea de bine a prins de veste repede această ticăloşie şi s-a grăbit — vezi, Doamne ! — să arăte poetului, cum s-a arătat

și lui Oscar Wilde, că geniului nu-i este îngăduit să surpe temeliile morale ale societății !", și de la zîmbetul abia schițat : „El arăta un dezinteres desăvîrșit pentru orice element de lux, socotind ca atare unele lucruri utile pentru noi, cum ar fi batista și, chiar dacă ar fi avut mai multe mijloace bănești, el și-ar fi cumpărat în primul rînd cărți. Nebănuind vigilența istoriei literare, Eminescu umbla iarna cu un palton închis și cu o căciulă de astrahan, iar mîinile și le vîra în căptușeala mînecilor din lipsă de mănuși", cînd amar : crezîndu-se, probabil, decedat în timp ce făcea o baie, Eminescu „continua să stea culcat sub apă, sub curgerea eternă a robinetelor, pînă ce, spărgîndu-se ușa în prezența comisarului [...], fu readus la suferință", pînă la dureroasa tristețe finală : „doi servitori ai spitalului fură trimiși să declare decesul la Oficiul de stare civilă, și — cruntă ironie — pe actul de moarte al d-lui Mihail Eminescu, poet, cei doi neștiutori de carte puneau pecetea degetelor lor bătătorite..." o ironie filtrată prin toate gamele o simțim pulsînd în spatele cuvintelor. Cartea toată e învăluită într-un zîmbet amar, mizantropic, dovada durerii unui om ce vede imperfecțiunea societății prin mijlocul căreia a alunecat sideral un Luceafăr, dar totodată convins de inutilitatea oricăror imprecații la adresa trecutului.

Un dangăt de clopot, visat cu nesaț de poet, sparge depărtările și un glas psalmodiază, vestind întreaga seminție românească : „Astfel se stinse în al optulea lustru de viață cel mai mare poet pe care l-a ivit și-l va ivi vreodată, poate, pămîntul românesc. Ape vor seca în albie, și peste locul îngropării sale vor răsări pădure sau cetate, și cîte o stea va vesteji pe cer în depărtări, pînă cînd acest pămînt să-și strîngă toate sevele și să le ridice în țeava subțire a altui crin de tăria parfumurilor sale."

★

De ce a debutat G. Călinescu cu *Viața lui Mihai Eminescu* ? Motivele se cade să le lămurim, fiindcă ele caracterizează sub anume laturi o personalitate critică. În *Istoria literaturii române...*, G. Călinescu vorbește, relativ la sine, de „dorința de a lua contact organic cu tradiția", de faptul că „stricta răceală documentară, prin constrîngerile ei, i-ar fi verificat mijloacele de producție." Va fi fost însă la mijloc, de bună seamă, ambiția

de a-şi spune cuvîntul într-o chestiune delicată şi controversată de istorie literară. Sfîrşitul deceniului al treilea şi începutul celui următor cunosc o recrudescenţă a interesului pentru Eminescu, sub forma a numeroase studii, articole şi ediţii de opere. * Din 1930, apărea un buletin, iniţial anual şi apoi semestrial, *Mihail Eminescu. Lămuriri pentru viaţa şi opera lui Eminescu*, redactate, cu concursul lui Gh. Bogdan-Duică şi G. Ibrăileanu, de Lecca Morariu. În aprilie 1931, Octav Minar publica în *Adevărul literar şi artistic* un capitol din volumul : *Eminescu, viaţa şi opera lui*, iar secretarul general la Ministerul Cultelor alocase suma de 700 000 de lei pentru o ediţie naţională a operelor lui Eminescu.[9] Revistele iniţiau anchete despre opera şi viaţa lui Eminescu. *Vremea*, de pildă (an II, 1931, nr. 94), sub titlul general *Dacă ar fi trăit Eminescu...*, punea întrebările : „Care credeţi că ar fi fost situaţia lui literară şi socială azi ? — Credeţi că biografia lui cunoscută a influenţat în vreun fel simpatia de care se bucura ?" Răspund, printre alţii, Ion Barbu, G. Bacovia, O. Goga, L. Rebreanu, Camil Petrescu, N. Iorga, Eugen Lovinescu, Şerban Cioculescu. Se agita ideea unui monument naţional al poetului ; *Gîndirea* iniţiază o colectă ; învăţători inimoşi, relata *Lamura*, în 1927, organizau printre elevii şcolilor primare strîngerea fondurilor necesare ş.a. Ideea unei vieţi a poetului naţional plutea în aer[10], mulţi fiind aceia ce visau în taină să fie autorii ei. Şi

* În 1929 au apărut, de exemplu : *M. Eminescu : Poezii* (Ed. Ancora, 1929, 200 p.) îngrijită de E. Lovinescu, care semna şi o „introducere" şi *Mihai Eminescu : Poezii* (Ed Naţională-S. Ciornei, 1929, 253 p.), sub îngrijirea lui G. Murnu. Ediţia lui Lovinescu a fost aspru criticată de Ibrăileanu în *Viaţa românească*. Criticul ieşean va scoate în anul următor ediţia : *M. Eminescu Poezii* (Ed. Naţională-S. Ciornei, 1930, 320 IV p.) dînd în prima parte a cărţii (p. 21—261) poezii din epoca maturităţii, iar în a doua (p. 265—302), poeziile adolescenţei. Dintre criticile aduse lui Ibrăileanu, reţinem pe acelea ale lui Pompiliu Constantinescu în *Vremea* (an III, 1930, nr. 123, 124 şi 129) şi pe ale lui Şerban Cioculescu, în *Adevărul* (1930, nr. 14208). Remarcăm micromonografia lui Tudor Vianu : *Poezia lui Eminescu* (Cartea Românească, 1930), studiile lui D. Caracostea şi numeroasele articole, foarte înţesate de date, semnate de G. Bogdan-Duică.

[9] *Ediţia naţională Eminescu, Gîndirea*, 1931, nr. 6, p. 370.

[10] *Viaţa lui Eminescu*, ed. a II-a de Gala Galaction (Biblioteca Dimineaţa, 1924) şi *Mihail Eminescu*, ed. a II-a mărită, de N. Zaharia (Socec, 1923) au un caracter informativ, ce nu depăşeşte importanţa unui capitol de manual şcolar, iar de *Viaţa tragică şi românească a lui Eminescu* scrisă de T. Păunescu-Ulmu, nici nu ar face să amintim.

în această febrilitate generală a aşteptării, un tînăr, încă puţin cunoscut, începe să lucreze la viaţa lui Eminescu cu o energie şi o capacitate de abstracţie ce uluieşte şi astăzi. Cu atît mai copleşitoare trebuie să fi fost surpriza contemporanilor şi invidia „specialiştilor."

Aş adăuga şi jena tînărului — ivită nu, cum am fi tentaţi s-o credem, din lipsă de modestie, ci din cunoaşterea lucidă a propriilor posibilităţi — de a ieşi în lumea literelor cu un comun volum de cronici literare. El vroia să arate tuturor, inclusiv celor de la care aşteptase, înfrigurat, un cuvînt de încurajare la început, că şi-a croit singur un drum independent: „Aş fi putut strînge în volume articole de critică risipite de cîţiva ani prin reviste, mărturisea într-un interviu [11] mult mai atrăgătoare într-un fel, dar mi-am zis că nu se cade unui critic român să păşească în arena literelor cu preocupări recente, înainte de a-şi fi dat verdictul şi a-şi fi încercat puterile cu marii reprezentanţi ai spiritului de creaţie românesc. Mi-am făcut deci o profesie de credinţă din a începe cu Eminescu, fără de înţelegerea căruia examenul de critic al cuiva este pierdut."

E foarte probabil ca ideea scrierii vieţii eminesciene să-i fi încolţit în minte în anul 1927 sau măcar la scurtă vreme după aceea. Există o mărturie a lui Călinescu în acest sens, evazivă, întîlnită o singură dată în *Postfaţa* la întîia ediţie: „Nu putem, scria G. Călinescu, să nu ne exprimăm aici sentimentul nostru de îndatorire d-lui Ramiro Ortiz, în scurta, dar excelenta biografie a căruia am întrevăzut întîia oară cartea de faţă." Biografia la care face aluzie se găseşte în cartea *Mihail Eminescu: Poesie* [12], *prima versione italiana dal testo rumeno, con introduzione e note a cura di Ramiro Ortiz, con un ritratto e un fac-simile.* Introducerea lui Ramiro Ortiz cuprinde o biografie a poetului (p. VII—LXIII) şi o *Notă biografică* (LXIV—LXXI). Biografia, avînd ca titlu *Eminescu: il poeta rumeno della foresta e della polla,* este alcătuită cu mare băgare de seamă şi în ea se găsesc embrionar procedeele artistice călinesciene.

[11] Camil Baltazar: *De vorbă cu d. G. Călinescu despre «Viaţa lui Eminescu»*, *România literară*, an. I, nr. 8, 9 aprilie 1932.

[12] Biblioteca sansoniana straniera, diretta da Guido Manacorda, G.C. Sansoni, Editore-Firenze, 1927.

Ramiro Ortiz descrie şi el casa din Ipoteşti, foloseşte dialogurile drept citate [13], recurge la amintirile celor ce l-au cunoscut pe Eminescu. Gh. Eminovici, ca să luăm un exemplu, e caracterizat prin intermediul informaţiilor lui Matei Eminescu : „*Nostro padre, c'informa il capitano Matei Eminescu, frattello del poeta, aveva gli occhi azzurri, carattere violento, ma era assai buono di cuore. Possedeva una forza erculea, e parlava correntemente il ruteno e il russo.*" Sau : „*Che cosa fece Eminescu durante i tre anni che mancó da Cernăuţi ? Ce lo racconta il gran commediografo e nuvelliere rumeno I. L. Caragiale in quel capolavoro di concisa e colorata eleganza che s'intitolo : «Nel Nirvana»*" şi e reprodusă, în traducere, în întregime, *În Nirvana*. Lectura nuvelei *Sărmanul Dionis* la Junimea e reprodusă după amintirile lui Gh. Panu, întîlnirea dintre Eminescu şi Negruzzi, după însemnările acestuia din urmă etc., etc.

E de făcut o precizare : *Viaţa lui Eminescu* văzută de Ramiro Ortiz e pitorească, el recurge la procedee artistice cu intenţia de a da culoare şi fluenţă, din dorinţa de a evita notarea pas cu pas a faptelor, ori a înlătura monotonia înşirării unor aride date cronologice. Coloratura nu afectează ţinuta ştiinţifică a expunerii ; rămîne o simplă operaţie ornamentală. Nu putem nega existenţa pitorescului, a senzaţionalului, în biografia călinesciană ; de cîteva ori, şi unul, şi altul reţin fragmente identice. Superficial, procedeele par înrudite, însă aparenţa nu poate ascunde deosebirea esenţială. Ramiro Ortiz reproduce în text scene din scrieri epice din instinct — să se reţină că el anexează pur şi simplu un material brut —, urmărind să faciliteze lectura şi să capteze interesul publicului cititor italian pentru viaţa lui Eminescu. Dacă sugestia porneşte de la Ramiro Ortiz, utilizarea mijloacelor artistice vine la G. Călinescu dintr-o vocaţie epică înnăscută. Întregul material e supus unei prefaceri creatoare, e subsumat năzuinţei de a înfăţişa o individualitate concretă în întreaga ei complexitate, pe pînza unei epoci concret determinată istoric. E, de altfel, ideea enunţată în aceeaşi *Postfaţă* : „Nimic fictiv n-a

[13] Într-o formă rudimentară şi doar sporadic, dialogul sub formă de citat e folosit de Gala Galaction *(op. cit.)* ; el utilizează şi amintirile lui Ştefanelli.

intrat în țesătura acestei cărți, și dacă ceva poate avea aerul unei literaturi, aceasta nu este decît încercarea de a scoate, din narațiune și analiză, *portretul* (subl. aut.) lui Eminescu."

Cînd a început efectiv pregătirea Vieții ? E mai cuminte să ne închipuim că o fază mai mult sau mai puțin îndelungată G. Călinescu a desfășurat o acțiune dirijată în vederea parcurgerii integrale, atît cît se cunoștea atunci, a materialului bibliografic, a operei îndeosebi. Lectura i-a dat o viziune totalitară, o *sinteză* [14] pe care o avea în cap la începerea redactării definitive. Așa trebuie înțeleasă fraza în care mulți comentatori au văzut un paradox de necrezută subtilitate : „De altfel, pentru a ajunge la sinteză trebuie să pornești tot de la sinteză, singura care-ți dă tabloul golurilor de urmărit și de umplut." Propozițiile au fost formulate concret în vederea motivării procedeului. Vor fi fost mulți cei ce credeau că biografia eminesciană poate fi scrisă numai după cercetarea exhaustivă a documentelor : „Nu aceasta este părerea noastră, zice G. Călinescu. Scopul biografiei este viața, nu faptele și, cînd sînt destule fapte spre a intui viața, biografia devine legitimă." Intenția de a scrie *Viața lui Eminescu* și-o anunță public, discret, în *Vremea* (nr. 185, 1 mai 1931). Pe la începutul toamnei lucrul se găsea în faza finisării, și autorul încredințează presei fragmente din biografie. Prin noiembrie, cartea va fi fost terminată. Sub titlul *Viața lui Mihai Eminescu,* monografia e publicată în foileton în cotidianul bucureștean *Mișcarea ;* începînd cu nr. 316 din 11 decembrie 1931, au fost tipărite pînă la 31 decembrie primele două capitole în întregime și începu-

[14] Două articole din săptămînalul *Vremea,* scrise în spiritul ce caracterizează opera finită : *Opinii asupra lui Mihail Eminescu* și *Pentru o biografie a lui Eminescu,* apărute la 9 și 26 aprilie 1931, pledează în favoarea ipotezei : „Sute de pagini se scriu despre Eminescu, dar lipsește pînă acum singura pagină ce ne trebuie : pagina critică" ; în continuare, ironiza faptul că în Eminescu este văzut *poetul, profetul, geniul* care prevede totul ; Eminescu e pedagog, filosof, om politic. Sînt ideile din întîiul volum al *Operei lui Eminescu.* În al doilea articol, găsea nefondată „mizeria" eminesciană : „O biografie a lui Eminescu orientată de această prejudecată ar fi falsificată și, fără îndoială, trivială." *Eminesciene, I, II,* unde dă informații despre cursurile audiate de Eminescu la Viena și Berlin și publică textele satirice ale acestuia împotriva lui Titu Maiorescu ș.a. *(Cuvîntul,* nr. 2232, iulie 1931) dovedesc frunzărirea manuscriselor eminesciene.

tul capitolului al treilea. Cel dintîi ce va fi citit cartea în forma ei definitivă a fost prietenul Mihai Ralea şi, entuziasmat — „lui îi datorez publicarea *Vieţii lui Eminescu*“ [15] — a dus manuscrisul lui Al. Rosetti, directorul, atunci, al Editurii Cultura Naţională.

Biografia călinesciană stîrnise curiozitate. Părţile publicate, interviul luat autorului de Camil Baltazar o amplificau. În a doua jumătate a lunii aprilie 1932, cartea apăru. Peste douăzeci de publicaţii centrale şi provinciale, lunare, săptămînale sau cotidiene, literare ori organe politice i-au închinat cronici şi recenzii. Un număr atît de mare de referinţe critice a întrunit în epocă numai *Răscoala* lui Rebreanu. G. Ibrăileanu, Pompiliu Constantinescu, Paul Zarifopol, Şerban Cioculescu, Al. Rosetti, M. Sebastian ş.a. elogiază cartea. Reacţii negative, de o violenţă verbală inavuabilă, au venit iniţial din partea grupului de cercetări eminescologi : Lecca Morariu, C. Manolache, I. E. Torouţiu. Acestora şi altora le-a răspuns, iritat, G. Călinescu. Mai întîi, ironic şi grav, într-un pamflet [16] de violenţă eminesciană : „Se cheamă «eminoscolog» un publicist care, fără să se fi ilustrat în nici un domeniu al culturii (ba uneori fiind cu totul refractar ei), se aşează ca muşiţa pe suprafaţa problemei eminesciene şi o umple cu o cangrenă verzuie şi fetidă. Caracteristica eminescologiei este prohibiţia pentru alţii a oricărei apropieri de Eminescu. Atunci cade asupra îndrăzneţului o muscărie măruntă de insulte şi invocări către Dumnezeu. Eminescologul este ori cu desăvîrşire incult, ori de o incomprehensibilitate fioroasă, de un fanatism şi un moralism superlativ, care mîrîie la orice presupusă atingere a gloriei eminesciene.“

Cu indignare identică scria [17], oarecum concluziv, peste o lună, denunţînd „morbul eminoscologic“ : „Întocmai cum după o lipsă îndelungată de acasă găseşti în duhoarea încinsă a odăilor pînze multiple de paianjen, gîngănii hirsute, molii, găuri de şoareci şi culturi de mucigaiuri alburii pe suprafeţele

[15] G. Călinescu : *Rememorări, Naţiunea*, nr. 527, 25 decembrie 1947, p. 5.

[16] *Eminescologi, România literară*, nr. 16, iunie 1932, p. 1.

[17] *Morbul eminescologic, Adevărul literar şi artistic*, nr. 605, 10 iulie 1932, p. 5.

umede ale pereților, tot astfel, în lipsa criticilor, s-au cuibărit în problema eminesciană tot felul de paraziți ai istoriei literare, care de ani de zile trag și țes în umbră pînza lor fetidă. Ei au legat ușile și ferestrele în rugini și în cleiuri, încît nimeni nu mai poate pătrunde în opera lui Eminescu fără scîrțîieturi grozave și bîzîit de muște pe gunoi" etc.

Aveau loc incidente, rizibile în fond, dacă ele n-ar fi fost expresia unei anume mentalități, ca acela relatat tot de Călinescu în articolul de mai sus. În ziua apariției cărții, Octav Minar pătrunde în biroul Editurii Cultura Națională, face enorm scandal editorului pentru că a tipărit cartea, îl amenință cu darea în judecată și, pe urmă, admonestează pe funcționarii librăriei Alcalay fiindcă expuseseră *Viața lui Mihai Eminescu* în vitrină.

Și în această vreme, numele lui G. Călinescu și cartea lui, citită cu frenezie, pătrund în sfere eterogene.

Prin octombrie același an, la Iași, se judeca procesul elevului Goldenberg, care încercase să-și ucidă profesorul. Procesul devine celebru prin cei doi avocați, tată și fiu : Oswald și Ionel Teodoreanu, ce apărau interese contrarii. Iată comentariul presei [19] : „În fața unei săli cu peste 500 de auditori, d. Teodoreanu a apărat tînăra generație împotriva atacurilor aduse de d. Omer Popovici.

D. Popovici : Tineretul trebuie reprimat sever... E o psihoză generală de desfrîu și nepăsare... Goldenberg, elevul mediocru care nu știa cine e Zola.

D. Ionel Teodoreanu : Nu se cade să vorbiți dvs. astfel de generația de azi. Dvs. care aparțineți generației ce l-a înmormîntat pe Eminescu.

D. Popovici : Eminescu a lovit puternic în generația trecută, a lovit prea dur. Ea nu avea sentimentul de înțelegere artistică a celei de astăzi. Dar cea de azi ce-a făcut pentru Eminescu ?

D. Ionel Teodoreanu : L-a dat pe Călinescu, care a scris cel mai frumos imn închinat lui Eminescu. (Aplauze puternice în sală.)"

---

[19] *** *Cazul Eminescu la juraţi*, *România literară*, nr. 37, 29 octombrie 1932, p. 4.

Căutări

Reluînd lectura *Operei lui Mihai Eminescu,* m-am întrebat ce l-a determinat pe G. Călinescu să se cufunde într-o lucrare de asemenea proporţii ? Justificările, risipite în postfeţele celor cinci tomuri, nu mulţumesc. A luat G. Călinescu totul, răbdător, de la capăt numai pentru că publicul larg ignora adevăratele feţe ale poetului ?

Terminasem lectura revistei *România literară* a lui Liviu Rebreanu pe 1932 şi parcurgeam, pagină cu pagină, *Adevărul literar şi artistic* din acelaşi an. Întrebarea continua să mă obsedeze. Ştiam că *Opera lui Mihai Eminescu* fusese rescrisă în trei volume şi fosta Editură a Fundaţiilor regale o pregătise pentru tipar în 1947, însă cartea rămăsese în şpalt. Comparasem capitolele din această nouă variantă apărute fragmentar în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor* cu prima ediţie şi îmi ziceam : — De ce nu a scris-o aşa de la început ? Paginile *Adevărului literar şi artistic* îmi aduceau în faţa ochilor poemele eminesciene comentate de G. Călinescu şi, pe măsură ce le citeam, aproape paradoxal, se impunea cu netăgăduită evidenţă o convingere pe care atunci cînd am rostit-o cu glas tare mi s-a tăiat răsuflarea : — Cînd a început să scrie *Opera lui Mihai Eminescu,* nu cunoştea vastitatea operei eminesciene ! Evident, G. Călinescu era convins că Eminescu este un foarte mare poet, însă convingerea aceasta nu era a lui, ci a epocii ; citise poezia antumă, o parte din lirica şi proza postumă, răsfoise — *Viaţa lui Mihai Eminescu* o dovedeşte — manuscrisele poetului, dar spiritul integral al poeziei eminesciene îi rămăsese, pentru moment, ascuns.

În primăvara anului 1932, G. Călinescu începuse studiul operei eminesciene. Era optimist şi spera să scoată *un volum de comentarii* asupra poeziei lui Eminescu în toamna aceluiaşi an. S-a încumetat să facă destăinuiri presei, fiindcă *Româ-*

nia literară anunța la *Curier literar* [1] apariția volumului ca iminentă : „Toate aceste teme și capitole, care au fost numai eboșate în primul volum (în *Viața lui Mihai Eminescu* — n.mea), vor fi reluate și desăvîrșite în cel de al doilea. Dacă primul volum a fost alcătuit oarecum sub imperativul unei grabe metafizice, cel de al doilea se scrie pe îndelete și sub semnul unei sîrguințe și al unui echilibru cum numai o operă critică cere. În acest al doilea volum va apare și portretul spiritual al lui Eminescu, care lipsește în primul volum."

După ce a început studiul manuscriselor eminesciene la Biblioteca Academiei, G. Călinescu sesizează greutățile nebănuite pînă atunci ale întreprinderii sale și se convinge de imposibilitatea terminării într-un timp scurt a volumului despre opera lui Eminescu : „Cu toate edițiile de poezii postume (Hodoș, Scurtu, Chendi), observă el [2], Eminescu a fost așa de puțin studiat în manuscrisele sale, încît cine se încumetă să studieze opera poetului își dă numaidecît seama că, fără o transcriere sistematică a compunerilor inedite, nu poate întreprinde nici o lucrare." De aceea îl bate gîndul să întocmească în prealabil „o ediție critică a tuturor postumelor eminesciene ce merită vreun interes", spre a fi folosită drept instrument de lucru. Hotărîrea era motivată prin exemplul poeziei *Egipetul ;* ea părea multora inconcludentă, deoarece puțini știau că piesa e doar o parte dintr-un poem mai larg. Ediția proiectată nu a fost făcută decît mai tîrziu, și altfel. La 23 iulie 1932, *România literară* anunța că „domnul G. Călinescu, colaboratorul nostru, a plecat în vilegiatură la Techirghiol, unde își va termina volumul *Opera lui Mihai Eminescu*", însă istoricul literar înțelesese, deprimat, că nu are putința să-și termine cartea și abandonează temporar proiectul.

Înainte de a lua această hotărîre, dar și după aceea, în periodicele vremii : *Viața românească, România literară, Cuvîntul* și mai cu seamă în *Adevărul literar și artistic,* G. Călinescu începuse a da la iveală rezultatul cercetărilor sale preliminarii asupra manuscriselor eminesciene. De o parte, se clasează con-

[1] *România literară,* an I, nr. 12, 7 mai 1932, p. 4 ; știrea, nesemnată, aparține lui Camil Baltazar.

[2] *Un poem eminescian, România literară,* an I, nr. 13, 14 mai 1932, p. 1.

siderațiile asupra operei ce vor intra ulterior în țesătura generală a expunerii, de alta, se așază fragmentele din opera eminesciană practic necunoscute publicului larg, date acum întîia oară la iveală. Manuscrisele eminesciene sînt străbătute și transcrise metodic, G. Călinescu descoperind treptat pentru public, însă în primul rînd pentru sine, fața neștiută în proză sau versuri a poetului. Piesele acestea vor fi incluse ulterior în volumele II, partea a doua, și III ale *Operei.*

Publicarea postumelor eminesciene a început aproape concomitent în *România literară* și în *Adevărul literar și artistic.* Pe o distanță de aproape două luni, în revista lui Rebreanu a fost reprodus *Memento mori,* comentat [3] un vis al lui Eminescu, analizată piesa de teatru *Văduva din Ephes* [4] etc. Cu *Patru fragmente eminesciene,* trei în proză : *O nuvelă fantastică, Iașii în 1840, Boierimea de altădată,* și o dramatizare a basmului *Povestea împăratului fără urmaș,* se deschid postumele comentate în magazinul lui M. Sevastos *(A.L.A.,* nr. 602, 19 iunie 1932). Pentru evoluția generală a concepției estetice călinesciene și mai cu seamă a unghiului din care a început studiul operei eminesciene, nu e lipsit de semnificație să atragem luarea-aminte asupra justificărilor inițiale : „A publica în întregime proiectele eminesciene — scria G. Călinescu, într-o notă ce preceda textele de mai sus —, atunci cînd ele sînt nedesăvîrșite, poate fi un lucru tot așa de nepotrivit ca și ignorarea lor." Și continua, așezîndu-se într-un punct de vedere devenit tradițional în studierea lui Eminescu : „Ceea ce criticului literar îi folosește (în cercetarea directă a mss.), publicului îi poate falsifica opiniunile și zdruncina cultul pentru poet. De aceea, pînă la o eventuală ediție de postume, destinată evident unui public restrîns, găsesc cu cale să dau cititorului o imagine mai bogată despre opera eminesciană, transcriind fragmentar, dar sintetic din manuscrisele sale." Postumele eminesciene falsifică opiniile și zdruncină cultul masei pentru poetul *Luceafărului!* Iată însușirea aproape textuală a concepțiilor lui G. Ibrăileanu și N. Davidescu. Pe parcurs,

[3] *Varietăți eminesciene,* II, III, *România literară,* an I, numerele din iulie-august 1932.

argumentarea inițială va fi uitată. În numărul următor al aceleiași reviste, tipărește proiectul de nuvelă pe care îl intitulează *Avatarii faraonului Tlà*. Editorul subliniază ilizibilitatea textului, scrierea „adesea, fugară, abia schițată, indescifrabilă." Cu unele interpretări dubitative, sînt reproduse în întregime părțile descriptive, dialogurile „lipsite de interes" fiind sintetizate. Tot G. Călinescu intitulează manuscrisul 225, ff. 268-280 *Moartea lui Ion Vestimie* (*A.L.A.*, nr. 604, 3 iulie 1932) ; textul e tipărit în întregime, deoarece „rezumarea ar dăuna aici inteligibilității textului." La fel procedează cu manuscrisele : *Visul unei nopți de vară, Falsificatorii de monede, Marcu-vodă, Umbra mea, Întîia sărutare și Amalia*, textul celei din urmă „crud, trivial chiar, neliterar", rezumat numai ca document psihologic. În schimb, *Eminescu, poet al Daciei* (*A.L.A.*, nr. 614, 11 septembrie 1932), este un adevărat microstudiu : prezentare, istoric, apreciere estetică — ce va intra cu minime modificări în *Descrierea operei* ; factură identică are analiza dramei istorice *Alexandru Lăpușneanul*.

Structura cărții i se dezvăluie autorului abia în procesul elaborării ei. G. Călinescu scrie cu scopul de a înlătura prejudecăți curente atunci, izvorîte din ignorarea dimensiunilor reale ale operei eminesciene ; de aceea, acordă un volum studierii „filosofiei" poetului și un capitol disecării „culturii" lui. Lipsa unei ediții critice a postumelor a impus cu necesitate „descrierea" ei. G. Călinescu își redacta monografia în vreme ce semna săptămînal cronica literară în *Adevărul literar și artistic*, iar împrejurările îl determină să încredințeze tiparului volumele pe măsură ce le elabora. De aici lipsa răgazului necesar reflecției și modificările în mers efectuate în compoziția cărții. La sfîrșitul volumului al III-lea, de exemplu, precizează că, „urmează *Eminescu în timp și spațiu* și studiul critic propriu-zis către care țintesc toate sforțările de pînă acum", dar volumul al IV-lea va cuprinde *Cadrul psihic, Cadrul fizic* și *Tehnica*. În fine, zăbovind vreme îndelungată printre manuscrise pe care le citește pentru întîia oară cu largă comprehensiune, mutînd treptat accentul de pe antume pe postume, G. Călinescu a avut neîndoielnic sentimentul că descoperă un alt Eminescu decît cel știut pînă atunci și, furat de plăcerea bucuriei creatoare, nu a mai luat în seamă lungimea comentariului.

Filosofia teoretică. Filosofia practică

Întîiul volum al operei lui Mihai Eminescu urma să contribuie la elucidarea problemei, primordială pentru epocă, dacă Eminescu a fost ori nu un filosof în accepţiunea dată de Universitate noţiunii. De la început, G. Călinescu formulează sumar, ca ipoteză de lucru, teza generală a inexistenţei la Eminescu a unei gîndiri filosofice proprii şi cu atît mai puţin a unui sistem organizat. Cu toate acestea, manuscrisele, o bună parte a poeziei şi prozei antume vădesc încercări, unele duse pînă la capăt, altele retezate în diversele stadii ale intenţiei, de a răspunde problemelor fundamentale ale existenţei. Aici se întrezăresc semne neîndoielnice de metodă şi tocmai acestea, precizează G. Călinescu, ne fac să vedem în Eminescu un filosof, nu atitudinea contemplativă a poeziilor lui. Aproape jumătate din primul volum, cuprins sub titlul *Filosofia teoretică*, susţine cu argumentele logice ale demonstraţiei ipoteza iniţială.

Mai întîi, G. Călinescu îşi aşază eroul în timpul istoric. Prin însăşi epoca venirii pe lume, Eminescu „trebuia să cadă cu gîndirea lui în penumbra idealismului postkantian" ; prin influenţa copleşitoare, după cum va constata ceva mai tîrziu, a lui Schopenhauer, Eminescu se va apropia de spiritul criticismului, despărţindu-se în aceeaşi măsură de optimismul metafizic hegelian.

Fără putinţă de tăgadă, G. Călinescu găseşte în gîndirea eminesciană o influenţă de substanţă a sistemului filosofic kantian, restrîns la apriorismul în care Eminescu vedea o îndreptăţire teoretică a visului poetic şi la estetica transcendentală, putinţa dispunerii nelimitate de datele realităţii satisfăcînd pe deplin imaginaţia demiurgică.

I se pare, în schimb, inexactă teoria celor ce încercau să vadă în *Sărmanul Dionis* numai o ilustrare a transcendentalităţii formelor intuiţiei. Pentru a-şi susţine punctul de vedere, G. Călinescu comentează nuvela în spirit kantian, relevînd, ironic, mreja de contradicţii şi absurdităţi în care cădem astfel, fiindcă *Sărmanul Dionis* „e o nuvelă grea de gîndire, dar de gîndire relativ originală şi consecventă în toate crengile ei..."

Afirmația se sprijină și pe analiza unui fragment din *Avatarii faraonului Tlà* (scena dintre Tlà și Isis), a poeziilor *Revedere, Glossa* etc. Ușoare urme de leibnizianism găsește în teoria armoniei prestabilite „între toți arheii și între aceștia și ființa divină", dar hegelianism cum au încercat mulți să demonstreze, nu.[1]

O bună parte a studiului analizează străduința lui Eminescu de a da soluții proprii problemelor filosofice, veleitate nu lipsită de interes, adăugăm noi, și sub aspect psihologic. G. Călinescu urmărește felul cum Eminescu caută „să împace filosofia modernă cu cosmogonia religiei, cu miturile astrologiei, cu gîndirea, într-un cuvînt, a unei lumi patriarhale la care ținea atît de mult", ori chipul în care poetul a încercat să răspundă la problema nemuririi sufletului. Eminescu s-a simțit atras și de inițierea magică, pornire explicată fie prin înrîurirea romantismului, fie prin aplicarea congenitală spre mistere. Magia eminesciană tinde să facă din univers un sistem de mecanică exactă, a cărei formulă criptografică o pot deține cîțiva inițiați. Ajuns la acest punct al demonstrației, G. Călinescu se oprește asupra filosofiei *Luceafărului*. În antiteză cu suma interpretărilor ce atribuiau lui Hyperion semnificațiile cele mai năstrușnice, G. Călinescu se oprește la singura explicație plauzibilă, aceea dată de poetul însuși și acceptată azi, tacit, de toată lumea.

Considerațiunile asupra pesimismului eminescian — e aici o observație plină de sugestii : în poezie pesimismul scade o dată cu vîrsta ; el are mai mult o coloratură afectivă, din pesimism Eminescu nescoțînd nici o concluzie practică — se împletesc în partea finală cu indicarea posibilelor influențe schopenhaueriene. Adevărata gîndire eminesciană o caută G. Călinescu în scrierile cu caracter teoretic, găsind „o variantă mai personală a pesimismului schopenhauerian, la baza căruia stă exultarea instinctului." În sprijinul afirmației aglomerează mai multe exemple în versuri sau în proză, concluziile consolidînd ipoteza inițială.

Filosofia teoretică eminesciană are un caracter eclectic, date adunate de poet pentru folosul spiritual personal, ori, cel mult, un punct de plecare pentru politică și etică ; dar prezintă un

[1] G. Călinescu evidențiase anterior *Antihegelianismul lui Eminescu, în viața românească*, nr. 10, 31 octombrie 1933, p. 27—30.

interes de originalitate, precizează G. Călinescu, prin chipul cum din ea „răsar propozițiile gîndirii practice". Din acest unghi determină și „valoarea de esențialitate" a elementelor componente : transcendentalismul și heraclitismul de izvor schopenhauerian, indiferente sub raportul gîndirii totale, sînt teme literare fructuoase.

A doua parte a întîiului volum, *Filosofia practică*, e clădită pe două suporturi tratate aproximativ egal. Mai întîi, G. Călinescu desenează harta gîndirii eminesciene și atrage luarea-aminte „asupra unui fapt pe care mulți tind să-l învelească în umbre, și anume : cu oricîte abateri, filosofia eminesciană este, în esența ei, o variantă, uneori și mai mult, un comentariu al filosofiei lui Schopenhauer". Este prima demonstrare amplă, documentată, a influenței filosofului german asupra lui Eminescu, făcută prin coroborarea atentă a manuscriselor, prin disecarea minuțioasă a prozei și poeziei eminesciene, izolarea fragmentelor edificatoare și notarea reacției eminesciene în fața temelor poetice fundamentale.

Infuența schopenhauerianã, cu infuzii și de altă origine, e preponderentă și în sistemul gîndirii politico-sociale. Cu înțelegere, dar menținîndu-se în limitele obiectivității, e analizat patriotismul lui Eminescu, apărător neclintit al statului național, opunînd indivizilor hibrizi, uscăturilor omenirii, aflați la suprafața vieții sociale, poporul român, „un popor plin de originalitate și de o feciorelnică purtare". Textele eminesciene parcurse acum vor lăsa urme în gîndirea călinesciană ; în capitolul final al *Istoriei literaturii române...*, în paragraful întîi al primului capitol din mica istorie a literaturii române, este vizibilă osatura ideilor eminesciene. După analiza conceptului de națiune, criticul se oprește asupra specificului național și a tradiționalismului eminescian, probleme discutate cu aprindere de generațiile anilor '30.

În disecarea primului concept, G. Călinescu are prilejul de a-și arăta iarăși aversiunea față de gîndirism, fiindcă aluziile de mai jos sînt fără îndoială la adresa *Gîndirii :* „Unii, socotind că specificul națiunii este ortodoxia, preconizează ca singură cultură valabilă aceea bizuită pe creștinismul bizantin și cu tendința de a-și căuta strămoși, printre care în rîndul întîi, nici vorbă, Eminescu". O asemenea atitudine — comentează G. Călinescu — este absurdă, fiindcă simpla examinare a principiilor

gîndirii eminesciene nu lasă putința unei atari interpretări și la urma urmelor poetul nu a descris niciodată conținutul unui asemenea specific. Opiniile ortodoxe ale poetului, cîte sînt, au în primul rînd un substrat cultural.

Mai întemeiată i se pare lui G. Călinescu teza tradiționalismului eminescian, pe care o apropie de conservatorismul lui Titu Maiorescu, amîndouă ivite ca un răspuns la saltul idealist al liberalilor, și iată-l pe Eminescu în ipostaza, nu mai puțin edificatoare pentru cunoașterea razei gîndirii lui, de teoretician al unei întocmiri sănătoase a țării. Analizei nu i se poate găsi cusur, și finețea ei reiese fie și din disocierile paralele enunțate de critic : „E necesar numai să disociem mereu partea de vis social din gîndirea poetului de soluția propriu-zis practică, precum e de trebuință să ținem seamă că, bizuit pe ideea progresului lent și natural, Eminescu putea lăuda o formă trecută, fără să mai creadă în viabilitatea ei".

Utilă mi se pare și precizarea esenței conservatorismului eminescian. A fost acesta o constantă a gîndirii eminesciene ori o atitudine artificială determinată de vicisitudinile existenței sau, chiar mai mult, de o ură personală împotriva liberalilor ? „Eminescu, zice G. Călinescu, era conservator din rațiuni teoretice și prin temperament" ; el demonstrează, în continuare, nesingularizarea unei atari atitudini, aducînd în ajutor discursurile parlamentare ale lui Barbu Catargiu. În fine, după condensarea încă o dată într-un paragraf final a caracterelor gîndirii politice a lui Eminescu, G. Călinescu își încheie expunerea prin notarea poziției poetului față de C. A. Rosetti și Ion Brătianu.

Din parcurgerea textelor numai sub latura teoretică, G. Călinescu scoate, în a doua parte a ultimului capitol, *filosofia practică* a poetului, notînd cîteva din atitudinile lui Eminescu față de realitățile politice, culturale, sociale. Și e turburător, adăugăm noi, să constați cum în persoana poetului sînt grupate plenar atitudinile care, fragmentar, au format constanța atitudinii civice a marilor săi contemporani : dezgustul pentru politicianism al lui Caragiale, pasiunea folcloristică a lui Creangă, străduința cultivării limbii, întîlnită la Maiorescu.

Cu peste două decenii înaintea lui Caragiale, cel din *1907. Din primăvară pînă-n toamnă*, Eminescu denunța cu „violența sputei", zice Călinescu, inexistența unei antinomii reale de in-

terese între partidele politice românești: „Partide personale și nu de principii ? Ce va să zică asta ? Nimica. Ați auzit ceva nou ? Ionescu și Ion Ghica și-au dat mîna..." Dezgustul se răsfrînge abundent asupra liberalismului, în el văzînd Eminescu poftele unei clase alogene. (Nu e mai puțin adevărat că pe acest naționalism se grefează accente antisemite și xenofobe.) Alogenitatea noii clase sociale în curs de consolidare este pentru Eminescu cauza ce-ar explica discontinuitatea dintre generații, manifestată adesea sub forma discordiei. Ca metodă, în vederea susținerii demonstrației, G. Călinescu enunță ideea, transcrie după aceea un fragment edificator dintr-unul din pamfletele poetului și dă în continuare cunoscutele versuri din *Scrisori,* care, în noul context, par transpunerea întocmai a textului în proză. În lumina acestei atitudini practice capătă o nouă configurație și elogiul adus de Eminescu generațiilor vîrstnice din *Epigonii.*

Cultivarea limbii are la Eminescu sensul promovării civilizației naționale. Aici se apropie de Titu Maiorescu, iar atacurile împotriva reprezentanților curentului latinist îl aduc în cercul preocupărilor lui Odobescu și Hasdeu. G. Călinescu observă că activitatea folclorică eminesciană, cît și materia populară a unora din compunerile sale poetice nu vin numai dintr-un instinct de poet, ci sînt și o urmare a unei concepții filologice a culturii.

Eminescu și-a afirmat disprețul și pentru „proletariatul condeiului", înțelegînd prin aceștia nu creatorii intelectuali, ci avocații și funcționarii, desconsiderați din rațiunea improductivității lor. România, ca țară agricolă, nu putea să suporte un aparat administrativ complicat, sporit artificial de liberali și așezat pe umerii țărănimii.

Atitudinea estetică — e uimitoare, adăugăm noi, asemănarea sub acest aspect dintre Eminescu și Titu Maiorescu, dar și mai neașteptat este să descoperi în resentimentele eminesciene față de cultura franceză germenii temperamentului viforos al lui Nicolae Iorga —, ideile pedagogice ale poetului, concepția sa despre națiune și biserică, poziția față de conaționalii din cuprinsul fostului imperiu austro-ungar, conjugate cu celelalte atitudini, au adus la cunoștința publicului larg — și aici găsesc în primul rînd meritul cărții — laturi practic necunoscute ale personalității și activității marelui poet. Desfoliată de miturile

ridicate artificial în jurul ei, statuia eminesciană a căpătat sub dalta lui G. Călinescu noi contururi ; a apărut un Eminescu credibil, însă nu mai puțin impresionant prin larga arie a cunoștințelor sale și setea nepotolită de absolut.

Gîndirii politice a poetului criticul îi găsește ca punct de plecare economicul. Este un punct de vedere fertil și generator de utile disociații. Printre cei dintîi în epocă, bizuit pe material documentar, G. Călinescu își exprimă certitudinea că autorul *Luceafărului* a cunoscut teoriile economice ale lui Marx, dar pune sub semnul probabilității puterea înrîurii lor. Și în antiliberalismul poetului, G. Călinescu vede în fapt atitudinea materialistă pe care Eminescu o opunea „idealismului" liberal. Tot acum sînt analizate prin prisma criticii societății burgheze : *Împărat și proletar, Viața,* ca și fragmentele caracteristice în proză. Dar și aici ideile criticului sînt foarte personale, și celor ce ar rămîne încurcați, văzînd, de pildă, în Eminescu un teoretician al statului țărănesc, G. Călinescu le oferă resorturile psihologice ce au pus în mișcare asemenea schelării.

*

Oricum am privi acest întîi volum, oricît ne-am entuziasma în fața laturilor inedite ale personalității poetului, acum scoase la iveală, oricîtă admirație vom revărsa peste volumul de muncă bănuit dedesubt, senzația globală de sinteză rămasă într-un stadiu prim de organizare nu se poate șterge. Impresia a fost resimțită, se pare, chiar în epocă ; numărul redus al recenziilor și notelor critice, tonul în general mai moderat, poate fi un indiciu.

Cititorul cu pregătire medie, căruia i se adresa în primul rînd, nu putea recepta pe deplin studiul călinescian, dar el nu satisfăcea nici pe omul de știință. Lectorului i se punea în față două monologuri de uscată exegeză, unul cam de nouăzeci de pagini, celălalt de aproape o sută treizeci. Lungimea și luxurianța expunerii opuneau piedici receptivității. Cartea presupunea o participare activă a lectorului, însă, nefamiliarizat cît de cît cu problemele filosofice, el izola cu greutate de sub învelișul verbal osatura demonstrației.

Intuind greutățile inerente unei asemenea întreprinderi, G. Călinescu s-a orientat, conștient, spre eseu, atît din dorința

de a evita ariditatea, cît și din aversiunea cunoscută, afișată programatic, pentru „izvoriști". Modalitatea aleasă nu-l mulțumea pe omul de știință ; insatisfacția venea nu atît din lipsa aparatului critic : materia era insuficient sistematizată și incomplet argumentată.

G. Călinescu însuși nu a fost mulțumit — ca de cartea întreagă de altfel — îndeosebi de acest prim volum (v. mai jos) ; după mai bine de un deceniu, l-a prefăcut complet, și versiunea nouă a fost ulterior publicată [2] sub titlul : *Izvoarele filosofiei teoretice a lui M. Eminescu.* Nu era numai o revizuire a volumului inițial. Fraze întregi sînt păstrate, exemplele asemenea, dar totul este regîndit, reordonat și reînchegat într-o altă structură. În plus, textul, supus rigorilor științifice, e însoțit de un abundent subsol de trimiteri, referințe, note explicative. La aceasta se adaugă sobrietatea aproape aforistică a expunerii. Față de structura primară, studiul prezent a înlăturat a doua parte din capitolul *Filosofia practică,* amplificînd restul. Divizat în 15 secvențe, studiul e pus sub influența lui Schopenhauer ; dintre celelalte înrîuriri, receptate tot sub călăuza lui Schopenhauer, filosofia lui Kant e mai puternică. Metoda compendierii e folosită și acum. Se constată o preocupare mai susținută pentru reliefarea încercărilor poetului de a da soluții personale problemelor filosofice. Ceea ce în 1934 era analizat global, nediferențiat, de data aceasta e izolat în paragrafe deosebite : *2) Individul metafizic și nemurirea ; 5) Metempsicoza. Palingenezie ; 6) Magia ; 7) Ocultism, geocentrism, astrologie etc. ; 8) Teoria îngerilor.* Însemnările astrologice, de exemplu, încetează la un moment dat, observă G. Călinescu, de a mai fi simple divagații de poet, iar în obsesia stelelor criticul vede o încercare poematică nelipsită „totuși de un aspect filosofic, și ca atare nu trebuie socotită o simplă fantazare". Toate firele demonstrației se adună în paragraful final : *Conversiunea spre natură prin instinct* în aceeași idee formulată cu ani în urmă : miezul gîndirii eminesciene se află „în primatul naturii și corelatul ei uman, instinctul", și adăugă : „Optimismul și pesimismul poetului, pentru cine le socotește antinomice, se pot concilia astfel : decît conștiința, mai bun instinctul, decît instinctul, mai bună moartea".

[2] *Studii și cercetări de istorie literară și folclor,* an V, nr. 3—4, 1956, p. 399—479.

Desenarea contururilor culturii eminesciene, primul studiu de amploare de acest gen din literatura română critică și, pînă acum, nerepetabil, a determinat de asemenea restaurarea imaginii reale a lui Eminescu.

Printr-o răsturnare antitetică a unghiului de percepție — să fi fost un sentiment difuz de vinovăție al generațiilor care au trăit sfîrșitul dramatic al poetului ? Posibil ! — la numai cîțiva ani de la moarte și în continuare timp de aproape trei decenii, Mihai Eminescu a devenit chintesența însușirilor și virtuților umane, suma cunoștințelor posibile despre univers. Eminescu este cel mai mare filosof, cel mai de seamă istoric, fizician genial, formulînd teoria relativității, pedagog ilustru, specialist în economie politică etc. Lipsa unei reale percepții a proporțiilor explică, credem, obnubilarea urmașilor în fața strălucirii Luceafărului. Dar aș mai adăuga, cultul nedimensionat, hipnotic, al lui Eminescu are ca punct de plecare și cunoașterea fragmentară a dimensiunilor operei. Apăreau, e adevărat, studii multe, existau reviste speciale dedicate studierii lui Eminescu, activau „eminescologi" de renume ; cu firești excepții, ele se rezumau la aspecte ale operei dacă nu de semnificație redusă, totuși minore. Lipsea mintea care, înlăturînd mărunțișurile și sărind peste falsele obstacole, să ridice arhitectura monografică a operei.

G. Călinescu a desfăcut pe masa de lucru, în fața sa, toate filele manuscrise ale lui Eminescu. Nu e primul care a făcut aceasta, dar e cel dintîi care a știut să-l citească și să extragă esențele. Observația a făcut-o G. Ibrăileanu: „Domnul Călinescu a compensat, pe cît posibil, penuria izvoarelor și nesiguranța mărturiilor prin cercetarea manuscriselor poetului. D-sa e primul care a știut să cetească (din punctul de vedere din care vorbim aici) hîrtiile rămase de la Eminescu. Hodoș, Scurtu și chiar Chendi au stat ani și ani între manuscrisele poetului, dar n-au înțeles nimic, ori nu i-a interesat nimic — e același lucru. D-l Călinescu n-a cercetat manuscrisele numai ca bibliotecar ori ca editor, și nici ca istoric literar, ci și — mai cu seamă — ca

psiholog. Şi desigur şi ca estetician şi critic..." [3] Întreprinderea de a trasa harta gîndirii poetului nu era uşoară, dată fiind puţinătatea ştirilor despre cultura lui. G. Călinescu avertizează de la început că concluziile sale vor avea un anume coeficient de relativitate. Chiar dacă vor trebui citite sub specia unei anume relativităţi, ele rămîn pînă astăzi un exemplu de analiză psihologică, împreunată cu o rară curiozitate interpretativă şi asociaţie surprinzătoare.

Incursiunea în gîndirea eminesciană porneşte de la patima adolescentului Eminescu pentru lectură. Prin natura studiilor superioare, la Viena şi Berlin, universităţi unde fundamentul pe care se construia întregul edificiu de cultură de specialitate al studenţilor era filosofia, Eminescu trebuia să aibă indiscutabil cunoştinţe sigure ale acestei discipline, şi scrierile sale denotă mobilitate în mînuirea abstracţiunilor. Cu această ipoteză îşi începe G. Călinescu consideraţiile. Putem de aici trage concluzia că poetul „poseda o cultură de specialist" ? Întrebarea, constituie prilejul întreprinderii unui studiu de investigaţie psihologică. Răspunsul e din capul locului negativ : Eminescu nu a avut şi nici nu putea avea o cultură filosofică de specialist, prin însăşi dezordinea studiilor liceale şi universitare. Concluziile sînt scoase din parcurgerea notiţelor luate de poet la cursuri, din cercetarea articolelor şi din observaţiile tipice asupra comportamentului studenţilor în împrejurări identice. Iată un exemplu : e greu de presupus un contact nemijlocit, absolut, afară de cazurile întîmplătoare, cu operele marilor filosofi. Cum este obiceiul studenţilor, Eminescu va fi citit, zice Călinescu, „acasă ori la bibliotecă texte de specialitate şi în rîndul întîi cărţi de sinteză" ale profesorilor săi. Ce cunoştea sigur este Kant şi într-o oarecare măsură Schopenhauer. G. Călinescu socoteşte Viena epoca iniţierii în problemele filosofice, dar Eminescu „noţiuni temeinice şi pornire tehnică de specialitate n-avea". Perioada berlineză se caracterizează prin acelaşi interes constant pentru Kant şi Schopenhauer. Multe însemnări atestă consultarea lui Platon, Spinoza, Fichte ş.a. De aici, altă încheiere, atingătoare a întregii perioade : „Nu se vede de nicăieri, din manuscrisele şi operele publicate, intenţia de a face studii speciale de filosofie, nici acea febrilitate bibliografică ce este

[3] G. Ibrăileanu : *G. Călinescu — «Viaţa lui Eminescu»*, *A.L.A.*, nr. 619, 16 oct. 1932, p. 1.

sindromul începerii lor..." Ea premerge concluziei generale : „Dacă dar Eminescu ar fi fost în situaţiunea de a fi chemat la o catedră universitară, el, care îndrăznise să traducă pe Kant, ar fi avut temelie destul de trainică în virtutea căreia să-şi însuşească unele aspecte de specialitate."

Cunoştinţe „integrale şi sigure" avea Eminescu în domeniul economiei politice. Afirmaţia se bazează pe „dovada evidentă a lecturilor directe şi a preocupării intensive" [4]. De reţinut că cunoştea, superficial, desigur, marxismul şi că în doctrina sa este „o nuanţă de materialism istoric".

Interesul cu care poetul se mişca în cîmpul ştiinţelor exacte e motivat atît prin fascinaţia exercitată de acestea asupra marilor poeţi de care nu au scăpat un Goethe sau Novalis — cît şi prin faptul că Eminescu aparţinea unei epoci de impetuoasă dezvoltare a ştiinţelor. Multe articole eminesciene mînuiesc noţiuni generale luate din domeniul fizicii, al ştiinţelor naturale, iar informaţia despre sinuciderea rusului Petru Kuzminski denotă o cunoaştere exactă a termenilor patogeni. Dar numai atît. Cînd se aventurează în schiţarea unor teorii fizice despre univers, ele au „bizareria diletantismului". Munca aceasta, conchide Călinescu, „relevă prin urmare o fire entuziastă de poet diletant în ale ştiinţelor, o minte curioasă, cunoştinţe temeinice nicidecum."

Adîncimea şi întinderea cunoaşterii limbilor străine de către Eminescu este făcută cu mai multă exactitate. Aici stau mărturie caietele de notiţe şi exerciţii ale poetului, scrierile lui, articolele de gazetă, opera-i poetică. Pentru exemplificarea procedeului analitic, ne oprim la studiul cunoştinţelor de limbă latină. Nivelul la care situează G. Călinescu discuţia este că „multă latinească din şcoală n-avea cum şti Eminescu", însă „atîta limbă latină cîtă poate deslui un absolvent de şcoală secundară e de admis principial că poetul ştia", aluzie, firește, la cei care vedeau în poet un specialist al antichităţii greco-romane. Această latinească este o preocupare tîrzie, poetul începînd să înveţe singur cînd şi-a dat seama de tre-

[4] În acelaşi capitol, revăzut, publicat sub titlul *Cultura lui Eminescu*, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, an V, nr. 1—2, 1956, p 243—377, siguranţei iniţiale îi este adăugit un gram de incertitudine : „...Eminescu avea aşadar cunoştinţe integrale şi temeinice [...], fără să putem şti în ce măsură contribuia la asta lectura directă a izvoarelor..."

buinţa latinei pentru aprofundarea unor studii mai înalte. Aserţiunea e susţinută pas cu pas de natura notiţelor luate de Eminescu, de sublinierea plăcerii „naive şi cam de autodidact" cu care foloseşte, în perioada studenţiei şi mai apoi, locuţiunile latine, de versificarea regulilor referitoare la genul substantivelor ş.a., totul concordînd cu încheierea finală : „poetul căpătase o relativ tardivă pasiune pentru poezia latină, pe care era în stare s-o descifreze, că ar fi fost un latinist în adevărata accepţiune a cuvîntului, un pricepător adînc al limbii şi stilului latin, nu avem nici o îndreptăţire să susţinem".

După un scurt intermezzo referitor la pasiunea filologică „pentru care Eminescu arăta o deosebită băgare de seamă", un spaţiu mai mare este acordat cunoaşterii literaturii române. Textul esenţial îl constituie *Epigonii ;* analiza este prima largă interpretare a poemului şi va sta la baza tuturor comentariilor ulterioare. Aici cunoştinţele lui Eminescu erau mai întinse. El răsfoia periodicele româneşti, poseda manuscrise vechi, citise scriitorii generaţiei de la 1848, scriitorii contemporani şi, nici nu se putea altfel, teatrul, astăzi cu desăvîrşire uitat, al unui Dimitrescu, Lăzărescu, Halepliu, Mavrocordat ş.a.

Iubitor al trecutului naţional, Eminescu a citit şi izvoare de primă mînă : cronici, letopiseţe, documente ; urmărea publicaţiile de specialitate moldave şi muntene. Cunoştinţele istorice sînt evidenţiate de dramele istorice, unde se află „un amestec de adevăr şi eroare, a căror proporţie e schimbată după cum poetul are sau nu la îndemînă cărţile trebuitoare". Un paragraf despre cultura artistică a poetului încheie cercetarea ; pe ea se ridică unele concluziuni „temeinice", nu altele decît cele revelate la fiecare paragraf în parte şi toate subordonate unui principiu general : preţuirea lui Eminescu nu trebuie să cadă în inutile exagerăţiuni. Luat pe fiecare latură în parte, Eminescu nu este pentru vremea lui cel mai învăţat. Dacă-l situăm în contextul epocii, alături de Maiorescu, Hasdeu, Odobescu, Xenopol ori Lambrior, trebuie să-i dăm dreptate criticului. Dar aceasta nu înseamnă că Eminescu nu ar fi fost apt pentru o specializare în una sau alta din ramurile culturii. Privit numai ca poet, Eminescu

rămîne „cel mai cult dintre poeții noștri, cu cea mai ridicată putere de folosire a tuturor factorilor de cultură", dar „foarte cultivat ca poet, Eminescu n-a putut să fie și n-a fost un *monstrum eruditionis*".

Descrierea operei

Era necesară *descrierea* operei în maniera aleasă de G. Călinescu ? Într-un argument expozitiv [5], G. Călinescu motiva structura cărții, exprimîndu-și îndoiala în necesitatea unei orînduiri cronologice a operei eminesciene. Înălțimea obeliscului sufletesc al poetului nu ar fi putut fi atins decît prin refacerea arhitecturii ipotetice a operei : „... în locul unui catalog de opere și proiecte, trebuie să aducem o refacere organică a tabloului spiritului creator al lui Eminescu, încercînd să redăm viață foilor risipite, unind cu linii, ca în reconstrucțiile pompeiene, figurile mozaicurilor sparte". Fraza nu e gratuită. G. Călinescu intuia o realitate nesesizată în suficientă măsură de contemporani : dimensiunile reale ale lui Eminescu erau ignorate. Edițiile de inedite ale lui Scurtu și Chendi, lacunare și acestea, nu izbutiseră să schimbe configurația operei și făceau imposibile referințele critice. În acest caz, îi dăm dreptate criticului și motivarea lui o privim istoric : „cititorul ar fi fost mereu încolțit de nedumeriri : care Faraon Tlà, care Decebal ? și așa mai departe". Opera eminesciană trebuia deci cunoscută integral ; altfel, percepția ei estetică ar fi rămas deformată. În consecință, G. Călinescu aducea la cunoștința publicului larg și a cercului mai restrîns al specialiștilor o operă turburătoare prin ploarea subterană, unde rar zbuciumul din adîncuri aduce la superficia apei valuri de grandioasă frumusețe. Să se observe că descrierea nu operează decît asupra poeziei și prozei ine-

[5] *Opera lui Mihai Eminescu, vol. II*, Fundația pentru literatură și artă, 1935, București, p. 130—131.

dite. Majoritatea pieselor sînt reproduse în întregime, procedeul fiind impus de chiar metoda aleasă. Lungi proiecte cu oarecare compoziție organică, cum ar fi *Memento mori*, ori scrieri în proză precum *Avatarii faraonului Tlà* au fost publicate, în întregime sau aproape, în periodice. În asemenea cazuri, scrierile sînt amănunțit excerptate și toate ideile și imaginile de seamă sînt transpuse în text. Cronologic, această parte a *Operei lui Mihai Eminescu* poate fi socotită o ediție integrală de inedite eminesciene, anterioară celei a lui Alexandru Colorian (*Mihai Eminescu, Proza literară*, 1943), ori a versurilor postume din ediția Perpessicius (*Mihai Eminescu, Opere, vol. IV*, 1953).

Așadar, o bună parte a celui de al doilea volum al *Operei lui Mihai Eminescu* și al treilea în totalitate sînt subordonate descrierii. Pe aproape cinci sute de pagini, opera eminesciană este *descrisă* dintr-un unghi comun istoricilor literari. Și trebuie să ne închipuim zîmbetul malițios al lui Călinescu, știută fiindu-i aversiunea constantă pentru erudiții care reduceau istoria literară numai la descriere, la consemnarea izvoarelor, la indicarea filiațiilor și a motivelor. Însă la G. Călinescu perspectiva istorică se îmbină organic cu aprecierea estetică. Separarea momentană nu poate induce în eroare, însuși obiectul cercetat impunea o asemenea metodă. *Descrierea operei* rămîne o parte dintr-un tot cu care se îmbină armonios.

Pentru a evidenția tehnica folosită de G. Călinescu în *descrierea operei*, să ne oprim la drama ce avea să exprime ideea unității naționale. Gîndul l-a obsedat pe poet mai de mult, ideea suferă metamorfoze succesive și titlurile sînt des schimbate. Cum procedează în acest caz criticul ? Deocamdată, scoate în relief concepția eminesciană despre drama pe această temă. Dacă încercase să aducă în centrul acțiunii pe un Mușatin ori pe un Ștefăniță, normal era ca gîndurile să i se oprească asupra lui Mihai Viteazul. De aceea, aruncă pe o filă manuscrisă proiectul unui *Mihaiu (cel Mare)*. Titlul *Iuliu Cezar*, așezat alături, notează G. Călinescu, arată nu intenția unei scrieri cu acest erou, cît gîndul că sfîrșitul domnului muntean urma să fie similar cu sfîrșitul lui Cezar din tragedia lui Shakespeare. Eminescu ținea cu înflăcărare la ideea dezvoltării dragostei angelice și a amorului infernal, și în consecință Mihai este lăsat pe un plan secund ; dar numai aceasta nu era de ajuns. Acțiunea nu s-ar fi putut desfășura

în Țara Românească, unde toate preocupările erau absorbite de lupta pentru independență a voievodului muntean. Poetul transportă atunci acțiunea la curtea moldoveană, și denumirile dramei sînt transformate corespunzător : *Mira, Anna Movilă,* o anume statornicie vădind *Marcu-vodă.* Totul aparține perioadei prestudențești, epocă aflată sub influența unei inspirații patriotice „înăbușită de alegorie și platonism naiv, cu eroi lunateci și filozofanți, cu tînguiri fără durere profundă și exaltare pasională fără senzualitate".

Sînt căutați apoi factorii comuni ai tuturor proiectelor, și G. Călinescu găsește mai întîi drept constantă „ideea unui instrument diabolic al politicii naționale a lui Mihai Viteazul pusă sub semnul îngerului unirii". Acest rol îl joacă fie un popă, fie un Hilariu, fie un Toma Nour. Scopul lor ar fi să pună pe tronul Moldovei în locul lui Movilă, trădătorul, un om pierdut, ce avea să pregătească aducerea la conducere a lui Marcu, fiul lui Mihai. Omul menit urma să fie Miron, fiul lui Hilariu, și e vădită analogia cu sacrificarea de către Avram a fiului său. În această clipă a demonstrației, Călinescu desface detailat unul din proiecte, *Planul Mirei,* izolînd, spre exemplificare, „romanticăria delirantă" a lui Mihai și demonismul lui Hilariu. A doua constantă a dramei o alcătuiește „intriga sentimentului". Două tipuri de femei obsedează pe Eminescu : Anna Movilă o dată, Magdalina altă dată ; prin intermediul lor viața de familie a domnitorului Ieremia capătă semnificația cerută de logica desfășurării acțiunii.

De multe ori, fără să se schimbe nimic vizibil în esență, numele sînt altele. Atunci, G. Călinescu urmărește variantele în versuri și proză și notează, dacă e cazul, originea dramatică a unor versuri întîlnite în chiar poeziile publicate de Eminescu în periodicele timpului. Criticul caută și caracteristica fundamentală a textului, lucru sigur, fiind că Eminescu, atît de muncit de probleme filosofice, nu se putea mulțumi numai cu o narare pe cordonatele amintite. În exemplul luat de noi, nota esențială o dă momentul contemplării morții și a dorinței de înviere ce „a muncit mult pe adolescentul Eminescu".

Odată expuse elementele necesare, G. Călinescu socotește oportună desfacerea detailată a uneia dintre schițele mai clare aflate în manuscrisele 2254, ff. 28-29. Sînt reținute de fiecare dată variantele actelor dramei, cît și posibilele modele avute

de Eminescu în minte pentru scena morții Mirei : *Kabale und Liebe, Don Carlos* de Schiller, *Clavigo* de Goethe, dar Eminescu „nu se lasă de loc ademenit de ideile lui Schiller și folosește scena în chipul său" ; mai superficial e utilizat actul al V-lea din *Torquato Tasso* al aceluiași. În fine, atenția criticului se concentrează asupra finalului dramei ; compară variantele, emite ipoteze, reproduce fragmente edificatoare.

Cu mici variațiuni, procedeul rămîne același pe toată suprafața *descrierii* operei. Notăm, ca una din caracteristicile comentariului, grija pentru nuanțarea continuă a onomasticii eminesciene (observă, de exemplu, că toate sau aproape toate numele folosite în proiectele de drame istorice sînt atestate și indică izvoarele), reținerea licențelor poetice ; alteori, expune intențiile autorului și le compară cu realizarea lor efectivă etc., etc.

Continuu, G. Călinescu încadrează opera eminesciană în marele curent romantic, și aici se află izvorul multiplelor referințe și raportări. Un exemplu de succintă caracterizare îl oferă comentariul despre *Pustnicul* și *Moș Iosif*, introdus la sfîrșitul reproducerii aproape integrale a textelor : „Atît *Pustnicul*, cît și *Moș Iosif* sînt scrise pe un carnet pe care poetul l-a folosit la Berlin, în timpul cînd audia prelegerile asupra istoriei Egiptului ale lui Lepsius (1873). E vremea cînd citea franțuzește cu dicționarul în mînă și făcea *Planul lui Decebal*. Teoria oamenilor insuflați prin mișcarea stelelor de însuși Dumnezeu am mai întîlnit-o. O făcuse alt pustnic, acela din *Magul călător în stele*. Legătura oamenilor cu stelele e o idee scumpă îndeosebi misticismului german (Böhme), reluată și de Novalis, care vorbea de un om sideral. Dacă ne gîndim că Eminescu publica acum (1 aprilie 1873) *Floare albastră*, am putea să presupunem că cetise de curînd romanul alegoric *Heinrich von Ofterdingen.*"

G. Călinescu izbutește să se ferească de întocmirea unui simplu catalog de titluri. *Descrierea* operei nu este altceva decît refacerea pas cu pas a temelor literare eminesciene, dar expunerea tematică este subordonată atitudinii generale a lui Eminescu, prezentată amănunțit în întîiul volum. Punctul inițial al demonstrației critice îl constituie atitudinea teoretică, ilustrată prin tema cosmogonică, iar momentul final, marcat prin atitudinea practică, e exemplificat prin *Scrisori*, epigrame, începuturile de parodie, cercetarea terminîndu-se cu o urmărire atentă a traducerilor efectuate de Eminescu.

Cadrul psihic. Cadrul fizic. Tehnica.

Prima parte a celui de-al patrulea volum este o emoționată pledoarie în favoarea profunzimii și universalității operei eminesciene și, cronologic, întîia științifică argumentare a superlativului absolut „foarte mare", ori numai relativului „cel mai mare" cu care contemporanii lui G. Călinescu asociau instinctiv numele lui Eminescu. Abia cu al patrulea volum se lămurește în planul estetic rostul descrierii operei. Fără prealabila ei cunoaștere, cititorul n-ar fi putut urmări argumentarea mărimii lui Eminescu. În demonstrație e folosită și producția postumă în versuri și proză ; criticul pleacă de la considerentul că antumele conțin doar cîteva flori de esență rară, aruncate afară de imaginația în veșnică mișcare, dar mereu nemulțumită de sine a poetului. Restrîngînd cîmpul de observație numai la antume, imaginea de ansamblu a lui Eminescu inevitabil ar fi pierdut.

Ridicată pe cercetarea registrului afectiv eminescian — „cît și cum gîndea Eminescu ca poet" —, osatura studiului se bizuie pe trei coordonate fundamentale : o atracție magnetică spre procesele cosmogonice, simbolizată prin vocația neptunică și uranică, și o înclinare instinctuală spre extincție relevată de obsedanta imagine a domei și a viziunilor escatologice. La mijlocul extremelor se situează o erotică de tip primar, în accepția originară a noțiunii, ce uimește prin adînca gravitate. Coborîndu-ne la nivelul microcosmosului, vom zice dar că în întreaga lui operă Eminescu cîntă ivirea vieții, dragostea și moartea.

Strădania demonstrației merge spre sublinierea faptului că, în pofida posibilelor influențe literare — temele amintite sînt locuri comune ale romantismului în genere —, atitudinea eminesciană în poezie și proză „vine dinăuntru, nu din afară", ea fiind „determinată de firea lui fundamentală". Acesta este și rostul mai adînc al tehnicii folosite : analiza, în principal, a subconștientului eminescian, a psihologiei operei, psihologie înțeleasă ca studiul posibilelor varietăți de atitudine, de predispoziții sufletești majore. Scopul amintit a determinat

și structura studiului, pe care ne vom strădui în continuare s-o desfacem.

O pătrime aproape analizează stratul subconștient, oniric, al poeziei și prozei eminesciene, autorul utilizînd pe larg ideile lui Freud. Operația e facilitată de împrejurarea că multe fragmente și cîteva poezii finite, postume îndeosebi, sînt redactări de vise [6], visul intrînd ca element primordial și în țesătura unei mari părți a liricii. Visul e pus în mișcare de somn, și G. Călinescu subliniază voluptuoasa somnolență ce se așterne ca un voal asupra liricii eminesciene. Observația pleacă de la „ritmica molcomită a versului eminescian, somnolarea lui vrăjită, marea, inexplicabila lui putere narcotică". Poetul chiar, își amintește Slavici — și în *Viața lui Mihai Eminescu* G. Călinescu refăcuse atmosfera —, se cufunda în somn cu plăcere inimaginabilă. Normal era ca o asemenea plăcere congenitală să se răsfrîngă și asupra altor personaje eminesciene, și Călinescu consemnează, referindu-se la *Geniu pustiu*, *Strigoii* etc., etc., marea satisfacție cu care, în diverse împrejurări ale vieții, eroii dorm.

Totodată, G. Călinescu întrezărește în greaua somnolență eminesciană un sens mai adînc, o posibilă deliberare atentă „la mecanica imaginilor reflexe". Ca și Iosif, din *Boierimea de altădată*, ce tîlcuia vise „după o metodă de analiză psihologică a dorințelor primare", căutînd în ele aspirațiile interlocutorului, Eminescu își însemna visele, ca acela visat în noaptea de 11 spre 12 februarie 1876. Analiza dezvăluie date relevante despre subconștientul eminescian. Reținem, deocamdată, numai bănuiala — scoasă din marea evlavie pentru noțiunea „mamă" — că poetul dovedește o neegalată în literatura română, aptitudine de sentiment cosmogonic. Cercetarea viselor înfățișate de poet în compunerile sale oferă alte elemente. Din postuma *Vis* — în care, vorbind pedestru, poetul se visează naufragiind undeva pe o insulă ; insula are în mijloc o boltă, un dom, unde naufragiatul se găsește stupefiat pe el însuși mort — G. Călinescu caută categorialul în umbra căruia se subordonează accidentalul : „Avem de-a face dar cu un vis de naștere, în care amintirea apelor amiotice, a șederii în pîntecele matern se traduce în această privelițte" ; prin frecvența lui,

[6] G. Călinescu a atras atenția publicului larg în *Factorul oniric la Eminescu*, *Adevărul literar și artistic*, nr. 781, 1939, p. 9.

visul lacustru trădează o nestăpînită vocație neptunică ce prefigurează la nivelul macrocosmic geneza. Atracția spre apă, în înțeles generic de mare, de ocean, e și dovada năzuinței spre elementele primordiale ale materiei.

Aproape toți eroii eminescieni visează. Toma Nour din *Geniu pustiu* are un vis la puțină vreme după ce o împușcase pe Maria spre a nu fi batjocorită de soldații unguri. În privelișteа edenică a ridicării duhului moartei la cer, G. Călinescu deslușește vocația uranică a poetului. El notează în același timp identitatea dintre ordinea imaginilor din poezia *Vis* și un alt vis al lui Toma Nour, după ce luase hotărîrea de a se sinucide prin asfixie, conchizînd că visul de naștere e răsturnat aici în vis de extincție.

Toată această parte a analizei are rostul de a scoate în relief predispoziția psihică înnăscută a lui Eminescu spre temele poetice fundamentale. Pe făgașele amintite, G. Călinescu urmărește ramificațiile onirice în întreaga operă eminesciană, ținînd seama de faptul „că mult mai numeroase sînt paginile cu substrat oniric sau derivate dintr-un moment oniric originar", analiza operei susținînd ceea ce subconștientul eminescian scosese la iveală în germene.

Nota esențială a eroticii eminesciene în deplină concordanță cu gîndirea filosofică a poetului o găsește G. Călinescu în senzualitate, însă o senzualitate specifică, izvorîtă din „nevinovăția naturală a ființelor care se împreună neprefăcut". Candoarea animalică presupune și existența unui ritual străvechi ; între imboldul sexual uman și instinctul „ce le-abate și la paseri de vreo două ori pe an" nu este diferență, totul intrînd în mișcarea eternă a naturii. De aici, se pare, izvorăște în bună parte misoginismul poetului, nemulțumirea împotriva prejudecăților sociale ce alterau ritmica firii. Din această cauză sarcasmul lui Eminescu se revarsă asupra femeii ce ia dragostea în glumă, asupra femeii malițioase, ori a aceleia obsedată de ridicarea, prin căsătoria cu ofițerul țanțoș, pe treptele ierarhiei sociale. Femeia preferată rămîne Cezara, simbolul grației inocente, iar cadrul necesar desfășurării dragostei va fi căutat în afara convenienței.

Și în analiza intimității eminesciene, G. Călinescu găsește analogii cu regnul animal. Femeia, tînără și neapărat frumoasă, se ivește de undeva dintr-o natură rămasă, geologic, într-un stadiu primar de evoluție, se lasă asemeni unei sălbăticiuni

pradă gurii poetului şi cuplul se prăbuşeşte într-o toropeală indicibilă, în vreme ce natura îşi continuă nepăsătoare mişcarea ciclică, rotaţie indicată de curgerea florilor de tei şi de căderea razelor lunii. G. Călinescu nu scapă din vedere nici subconştientul, care joacă un rol de loc neglijabil în dragostea de tip oniric, cînd fata, încă sub narcoticul somnului, nu-şi dă seama dacă totul a fost „vis ori aievea".

Valoarea primă a capitolului mi se pare a sta în găsirea unor corespondenţe profunde între erotica eminesciană şi modul de a simţi iubirea şi a iubi specific poporului român. Eminescu, zice G. Călinescu, aduce temperament ţărănesc în erotică ; epitetul, avertizează, nu conturează sărăcia sunetelor liricii, ci este numai „o reprezentare a modului originar de apropiere sexuală". S-ar părea că partea aceasta nu ar fi decît o reluare a argumentaţiei din paragraful anterior. Recurgînd la aceleaşi momente tipice, G. Călinescu analizează elementaritatea adîncă a lui Eminescu, „în virtutea căreia e cel mai mare poet de iubire al nostru". Şi intelectualismul, şi sentimentalismul lipsesc, iar momentele erotice propriu-zise sînt două : o „dorinţă" sfîşietoare, ardentă, şi înfiorarea, aşteptarea iubitei. Înfăptuită, dorinţa devine „fericire", nerealizată, se transformă în „mîhnire". Înlăturînd elementul muzical din poeziile considerate tipice pentru dragostea eminesciană : *Adio, Te duci, S-a dus amorul, Ce e amorul, Pe lîngă plopii fără soţ* ş.a., G. Călinescu aduce la suprafaţă un strat subţire de idei erotice elementare : jalea, lacrimile, cerinţele inimii, întîlnirea în prag etc. —, de materie comună, deci în deplină concordanţă cu simţirea omului de rînd. Tot acest fond de idei e alăturat fondului identic al folclorului, criticul alegînd spre exemplificare versuri populare din chiar cele culese de poet. Pasajelor folclorice reţinute le sînt integrate versurile eminesciene de aceeaşi factură, exemplare în nuditatea lor. Acestea două sînt opuse romanţei orăşeneşti şi cîntecului de lume, expresie a aceleiaşi stări erotice, dar într-o formă literară comună. Deosebirea stă, zice G. Călinescu, în tărie : „Parfumul acesta pasional devine atît de puternic, se urcă către sfîrşitul poeziei într-o volută aşa de groasă ; încît transcende pe nesimţite cîntecul de lume pînă la un simţ universal de sfinţenie a dragostei."

Spre sfîrşit, G. Călinescu foloseşte datele poeziei pentru a reliefa trăsăturile morale ale poetului, întregind astfel portretul alcătuit în *Viaţa lui Mihai Eminescu*. Eminescu „intră

în iubire cu o evlavie adîncă, cu o credinţă care nu suferă ironie şi uşurătate". Lipsa sentimentalismului în sensul emoţiei facile, asprimea sincerităţii, arsura zguduitoare a dragostei, „mîhnirea" şi „jalea" în accepţia folclorică sînt pentru G. Călinescu dovezi „că poetul nu are sentimentul petrecerii afective şi intelectuale prin iubire, orgoliul egotist al criticilor în genere, care se cultivă pe ei înşişi. Eminescu nu glumeşte în iubire, cum nu glumeşte în nimic..."

Capitolul se încheie cu portretul, pictat cu intuiţii de psiholog, al femeii eminesciene : „O Veneră pămînteană, într-un chip demonică şi fiindcă ţine pe om în legea ei aspră, şi pentru că dă vieţii, prin dragoste, un gust de divinitate." Coborînd spre vremurile adolescenţei, Venera lui Eminescu e mai angelică, dar în ţinută tot mai virilă pe măsură ce urcă spre vîrsta maturităţii. Şi una, şi alta au totuşi o izbitoare asemănare pentru că dragostea trebuie să vină de la ea, „maternă, îmbrăţeşătoare", ea luînd întotdeauna iniţiativa virilă. În amazoana înaltă, atletică, visată de Eminescu, se găseşte de bună seamă ceva din culoarea temperamentală a femeilor nordice, dar mai degrabă intuieşte G. Călinescu o notă de ţărănie fabuloasă, din Bucovina femeilor înalte româneşti, pe care Eminescu o cunoştea atît de bine. Prin contrast, bărbatul eminescian rămîne pasiv. El aşteaptă venirea femeii sau vine la chemarea ei. Sufleteşte, el e un efeminat, o victimă fericită şi, trupeşte, are ca Luceafărul o frumuseţe apollinică.

A doua parte a celui de-al patrulea volum reia cercetarea operei eminesciene sub raportul *Cadrului fizic*. G. Călinescu pleacă de la premisa că Eminescu nu este un poet al naturii, aşa cum l-a prezentat pînă la saţietate manualul şcolar, nici un voluptuos al decoraţiunii vegetale în înţelesul poeziei simboliste. Natura eminesciană se înfăţişează sub două mari aspecte fenomenologice. Mai întîi, o dorinţă ardentă de intrare a elementelor în circuitul naturii, dorinţă care îmbracă veşminte de nuanţe diferite, după cum se referă la fiinţe sau lucruri. Apoi, preferinţa pentru panoramele geologice, în care vegetaţia creşte haotic, într-o izbucnire germinativă colosală, neîndreptată în vreun chip de intervenţii dinafară, şi fauna mişună nestingherită, o natură primară neviciată de prezenţa umană. G. Călinescu se opreşte la descripţia solului selenar şi de aici şi din altele deduce tehnica cu ajutorul căreia poetul obţine efectele descriptive. Nesfîrşita mişcare moleculară a

naturii eminesciene, pulsația continuă sînt cauza germinației nestăvilite a faunei și florei ; văzduhul e suprasaturat de seve, aerul e greu, încărcat de efluvii de miresme, încît omul ametit de tării cade adormit. Pe de altă parte, semnalează G. Călinescu, poetul mărește la aceeași scară enormă elementele materiei : apa, vegetalul — stîncile de granit au tendința de a se ridica spre azurul cerului, munții se pierd în înălțimi.

Nu se poate trece peste străduința lui G. Călinescu de a scoate la suprafață specificul național al cadrului fizic eminescian. El e de părere că natura eminesciană, cu fauna și flora ei, are „un punct de plecare istoric în privelișteа din Moldova de sus, și anume din Valea Siretului, unde muntele și cîmpul sînt cu planuri apropiate și nu lipsește mediul acvatic", susținîndu-și aserțiunea cu citate convingătoare din proza eminesciană.

E cazul a sublinia și schimbarea procedeelor critice folosite în acest al patrulea volum. De regulă, G. Călinescu găsește o idee, un fir conducător, o „structură", cum se va exprima mai tîrziu, în jurul căreia ordonează materialul demonstrativ. Inițial, ideea e numai sugerată ; pe parcurs, datele sînt adunate în sprijinul ipotezei și la un moment dat totul e reformulat complet. Toate ideile aglomerate ulterior se adaugă concentric în jurul afirmației primare, consolidînd-o.

Cadrul fizic al operei eminesciene este închis cu cîteva aparente divagații privind latura etnografică a operei eminesciene. Eminescu înfățișează sub orice haină autentici țărani, însă „arhaici, aproape abstracți". Așa sînt explicabile raporturile dintre împărat și țăran, așezarea reședinței împărătești într-un sat, sfătoșenia împăraților, lipsa convenienței și veșmintele curățate de somptuozitate. Aceeași arhaică mentalitate țărănească se lasă văzută în compunerea interioarelor. Interiorul eminescian e rece, peste el stăruind ca o vrajă un aer dens de neospitalitate, obținut de obicei prin atracția către încăperile intrate în circuitul naturii sau acelea cariate de putrefacție, fie prin sugerarea unei imensități fabuloase.

Aparentele divagații converg tot spre potențarea structurii lăuntrice a poetului : „Este o finețe vădită la Eminescu, nu de țăran, firește, ci de artist, dar care trece de la mansardă la palatul de o mie și una de nopți, cu mentalitatea naturalistică și fabuloasă a țăranului, fără a simți notele mijlocii ale intimității și ale vieții burgheze".

Arhitectura lui Eminescu urmează același stil „gigantic, geologic și fabulos", și tendința spre urieșenie îl apropie, adăugăm noi, de simbolistica arhitecturală a popoarelor antice din vastele cîmpii ale Orientului apropiat. Castelul descris în *Călin Nebunul*, Sarmizegetusa din *Memento mori*, palatul fetei din grădina de aur, al lui Făt-Frumos din lacrimă sînt exemple elocvente.

Atunci cînd conștiința poetică îl obligă să renunțe la splendorile de vis, Eminescu păstrează numai grandiozitatea, „mai totdeauna lividitatea luminii de lună, pentru a proiecta zidirile ori, în sfîrșit, mizeria". În felul acesta sînt sugerate dimensiunile colosale ale arhitecturii față de om. Cu regularitate, maniera e întîlnită în descripția gigantismului babilonian ori egipțiac. Însă, în afara intuirii amețitoarelor dimensiuni, paginile eminesciene sînt — vorbind științific — viciate de grave erori arhitectonice : orașul elin i se înfățișează cu dome, cel egiptean cu turle albe și ferestre arcate. Și într-un asemenea cadru, arhitectura autohtonă e „în atîrnare mai mult de factorul natură. Casa înfățișează un punct central într-o îngrămădire vegetală edenică și lunară și simplitatea ei e de felul automatic al mușuroaielor." Și pe nesimțite concluzia finală e întoarsă într-un argument în favoarea supoziției inițiale : „Astfel ajungem din nou spre sat și spre codru și, prin ele, la natura care se ivește năvalnică pe deasupra așezărilor omenești, opunînd bunul-simț filosofic al moldoveanului, care se supune legilor dezagregării și germinațiunii veșnice, trufiei orientale care ridica mormane friabile de piatră."

Dacă, într-o anume măsură, considerațiile despre arhitectura eminesciană completează cultura poetului, *Tehnica*, ultimul capitol al volumului, contribuie în largă măsură la cunoașterea procesului de creație eminescian schițat încă din *Viața lui Mihai Eminescu*.

Deasupra paginilor plutește același zîmbet ironic, îndreptat împotriva criticilor didactici, închistați într-o înțelegere strîmtă a conceptului de poezie, încheiat cu această superbă interogație retorică : „Dacă acum, ne punem întrebarea : ce utilitate are o astfel de cercetare a tehnicii poetului, se cade să răspundem în toată sinceritatea : aproape nici una. Școala o cere, și trebuie dovedită sterilitatea ei prin ea însăși."

Se ascund aici cel puțin două lucruri. O modestie de esență anume amestecată cu un gram de colțoșenie rezultată din fi-

rea omului mai întîi, întrucît *Tehnica* (lui Eminescu) este un pătrunzător, şi pînă astăzi neîntrecut, prin concepţia care-i susţine construcţia, studiu despre contribuţia lui Eminescu la dezvoltarea limbii literare româneşti, ce lasă în urmă multe studii docte scrise de lingvişti. În al doilea rînd, este vizibilă dorinţa lui G. Călinescu de a expune contemporanilor părerea lui personală referitoare la esenţa lirismului. Fragmentele izolate din criticile lui G. Gellianu, Aron Densusianu ş.a., care îi imputau poetului incorectitudinea, după ei, a formei, îi slujesc lui G. Călinescu drept pretext în abordarea — incomplet firește din cauza locului unde se petrece demonstraţia — a specificului poeziei. Şi paginile trebuie considerate prima încercare călinesciană de a răspunde interogaţiei „ce este poezia ?", întrebare desfăcută pe mai multe feţe în *Principii de estetică* şi mai tîrziu.

Ceea ce dezvolta G. Călinescu aici era ideea crociană a inexistenţei unui fond şi a unei forme în opera literară în general, şi în poezie mai cu seamă. Poezia, scria el, este „un element simplu, aşa cum este un monument de piatră. Ea n-are o idee şi o formă, ci e o idee plastică, nesegregabilă decît doar pentru mintea teoretică."

Poezia nu e compusă din idei „ce au nevoie de cuvinte", ci este ea însăşi „o mişcare sufletească de anume soi, în care idei, viziuni, sonuri, elementele noastre interioare într-un cuvînt, lovite de o altă temperatură, cad în cristale fantastice, sub regimul unui număr ciudat şi ocult. Nu există o muzică deosebită de sunete, pe care ideile ar trece mai încet sau mai alunecos ca vasele cu pînză pe apă, ci poezia este ea însăşi o muzică de idei."

Sedimentarea materiei sufleteşti poate cere „sunete şi raporturi logice absurde, străine limbii, deşi utile poeziei". Acesta e momentul genetic al cristalizării ideii poetice. Asupra lui stăruie de cele mai multe ori raporturi gramaticale, pe care conştiinţa nu le poate accepta şi îndeosebi conştiinţa ce caută în poezie desăvîrşirea formei : „Poezia se află aici în stare genuină, pură, de unde şi impresia aceea de crud, de vegetaţie paradisiacă, suavă, incultă, pe care n-o mai dau compunerile revăzute, prea lăcuite, prea pline de marmuri." Şi atunci Eminescu, căruia nu-i lipsea simţul limbii, nu se apucă să şlefuiască cristalul spre a înlătura formele rebele ; el aruncă iarăşi ideile în foc, încercînd să le încorseteze în tipare cu alte căderi ritmice.

G. Călinescu a dat frazelor sale din prima parte a studiului turnură identică ; propoziţiile cad ritmic, lovind aceeaşi idee, dîndu-i de fiecare dată o altă strălucire, scoţînd din umbră alte raporturi, aşa cum valurile bat foşnind aceeaşi stîncă, lustruindu-i de fiecare dată asprimele. Ideea iniţială cum că Eminescu „nu vrea să renunţe la poezie pentru versuri şi că arta lui e făcută tocmai din aceste lupte şi nedesăvîrşiri" e reluată cu argumente sporite în cinci variante, amplificată mereu, prin răsucirea altor exemple.

Pe primele două variante se insistă asupra inexistenţei la Eminescu a unei preocupări pentru „formă" ; toată poezia, conţinut şi formă la un loc, e turnată pînă ce cristalul obţinut se supune legilor versificaţiei. Pornind de la cîteva fragmente din *Memento mori*, criticul reliefează în a treia variantă întreaga „încăpăţînare de poet a lui Eminescu", etalează anomaliile şi abaterile gramaticale ale versurilor. Următoarea aduce în cîmpul percepţiei una din posibilele cauze ce îngreuna aşternerea gîndului poetic : fraza de discurs lung a lui Eminescu. În fine, o scurtă comparaţie cu Alecsandri : bardul de la Mircești „înnoda cu sonuri goale şi cu repetiţii" golurile frazei, umflînd-o, în vreme ce Eminescu „o lasă neatinsă, răsucind mai degrabă limba". Principalul obstacol împotriva căruia Eminescu trebuia să lupte fiind limba, criticul îşi dezvoltă în continuare studiul numai pe acest aspect, glosînd pe marginea concepţiilor teoretice despre limbă ale poetului.

Demonstraţia toată, împreună cu analiza ritmicii eminesciene, scot la iveală o bună parte din lecturile româneşti şi străine ale lui G. Călinescu. Majorităţii formelor aberante eminesciene el le indică în subsolul paginilor provenienţa în poezia şi proza secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea, după cum metrica eminesciană e raportată la poezia română şi la poezia occidentală : italiană, îndeosebi, din aceeaşi epocă. Şi mai reţinem, pentru frumoasa lui gravitate, acest pasaj care închide cartea : „...toate materialele şi uneltele lui Eminescu n-ar da nimic în mîinile altuia, fiindcă izvorul tainic al efluviilor eminesciene e ascuns undeva, departe, în pădurea subconştiinţii lui. Acest aer ascuns al liricii sale trebuie găsit şi gustat, descris şi mărit, fără alte senzaţiuni decît acelea născute din respirarea lui, pentru ca spiritul nostru să-i simtă densitatea şi să poată pluti în el".

Analize. Eminescu în timp şi spaţiu.

În ultimul volum al *Operei lui Mihai Eminescu,* cinci părţi din şase sînt dedicate analizelor. Pentru întîia oară se face o riguroasă analiză estetică a poeziei antume şi postume, a prozei, teatrului şi publicisticii. Întreprinderea presupunea o anume cutezanţă. În jurul lui Eminescu se ţesuse, am văzut, un mit : versurile i se citeau cu evlavie şi erau comentate cu pioasă cucernicie ; numele poetului era rostit cu respect adînc şi orice încercare de a ieşi din tipic era expusă focului fanaticilor „eminescologi". Aşa se explică tonul nervos ce deschide cartea : „Oricare alt poet ar putea fi criticat sintetic, prin zboruri uşoare pe deasupra operei ; Eminescu, nu. Asupra fiecăruia din stihurile lui, prejudecata păzeşte ca un cîine. De aceea, trebuie să fim, în privinţa lui, pedanţi şi lipsiţi de pietate, ca să omorîm în noi plăcerea oarbă, orgoliul românesc, obişnuinţa, şi adevărata poezie eminesciană să poată fi trasă fără drojdii în paginile istoriei literare."

Pornirea temperamentală face iluzorie orice încercare de a căuta obiectivitatea, şi eruditului stilul acesta, cu luciri de pamflet şi cuvinte înmuiate în sarcasm, nu-i inspiră prea multă încredere. Contemporanii au fost la rîndul lor iritaţi de ton, însă peste ani nervozitatea călinesciană ne apare nouă ca o constantă stilistică, şi ea, adăugată demonstraţiei exemplare, indică fierberea lăuntrică ce va fi stat la elaborarea cărţii.

Studiul e axat pe ideea, împărtăşită, firește, şi de noi, că opera eminesciană — fie în versuri, fie în proză — rămasă în manuscrise, este, de cele mai adese ori, egală sau, în unele împrejurări, superioară ca valoare estetică operei antume. Nu o dată, mînuind neaşteptate nuanţe stilistice de la eufemism şi ironie la reticenţă şi paradox, G. Călinescu reia ostentativ argumentarea pînă la completa epuizare.

Iniţial se explică atitudinea lui Eminescu faţă de propriile-i scrieri. Părăsirea numeroaselor proiecte în feluritele stadii de realizare nu echivalează cu abandonarea. Ne aflăm în faţa unei întreruperi temporare, pricinuită, am zice, de necristalizarea imediată a ideii, uneori, de nevoia de a se distanţa în timp de operă, cel mai adesea. Multele proiecte rămase defi-

nitiv într-un stadiu sau altul pe treptele desăvîrşirii estetice, datorită în mare parte neaşteptatului curs al vieţii poetului, nu se pot ignora.

Lui G. Călinescu i se pare anacronică atitudinea criticii faţă de postume şi nu ezită să-şi exprime dezacordul cu causticitatea verbală cunoscută : „Critica stăruia pînă mai ieri să socotească drept o profanare publicarea «postumelor», care ar face ruşine poetului *Luceafărului*. În realitate, aproape nu e vers din manuscrisele eminesciene care să nu fie vrednic de un poet mare, şi dacă nu toate sînt la înălţimea atinsă de unele opere editate în viaţă, mai toate sînt mai presus decît tot ce laolaltă au scris Heliade, Alexandrescu, Alecsandri şi ceilalţi «clasici». Cu ce drept am sărăci o literatură încă tînără de atîtea producţii de valoare şi de înrîurirea pe care ele pot s-o exercite mai departe, numai pentru cuvîntul că ele nu sînt perfecte ?"

Studiul analitic din volumul V în întregime poate fi considerat o *polemică antiibrăileană* [7], de înaltă ţinută intelectuală, deoarece frazele de mai sus şi altele în continuare pe G. Ibrăileanu îl vizează direct. Vreme de două decenii şi mai bine, G. Ibrăileanu s-a străduit să dovedească inoportunitatea publicării postumelor [8] eminesciene. Motivele erau în primul rînd de natură morală : „E, fără îndoială, ceva nedelicat în această exhibare a intimităţilor bieţilor morţi, şi, desigur, nu e unul care, dacă ar învia, n-ar fi adînc jignit că i s-a dat în vileag bucăţile pe care le-a crezut nevrednice de el însuşi, ori brulioanele din care putem avea chinul de a crea, din care putem cunoaşte ce idei, banale adesea, şi ce formă, stîngace de cele mai multe ori, au izvorît întăi de subt pana scriitorului". Apoi, chestiunea era mutată pe plan estetic : „Eminescu nu e, nu poate fi altul decît cel ce a voit să fie el însuşi. Tot ce n-a voit să fie e foarte util pentru priceperea poetului, dar nu e adevăratul Eminescu. Acolo unde Eminescu n-a pus toată arta

[7] Numele criticului ieşean nu este amintit din delicateţe, pe de o parte, pe de alta, fiindcă G. Călinescu făcea din atitudinea particulară a unui critic de prestigiu o chestiune principială şi generală de istorie literară.

[8] G. Ibrăileanu : *Postumele lui Eminescu, Viaţa românească*, nr. 8, p. 228—241, 1908. Studiul a fost republicat în volumul *Scriitori şi curente*, 1909, la paginile 70—97, şi păstrat şi în ediţia a II-a a cărţii, la p. 49—76, apărută în 1930, amîndouă în Editura Viaţa Românească, Iaşi ; noi citărm după ultima ediţie, p. 49 şi următoarele.

sa, nu mai este el. Avem noi dreptul să rostim vreo părere asupra talentului lui, judecînd după vreo postumă ?"

Criticul ieşan nutrea credinţa că postumele scot la iveală trăsături de caracter şi atitudini pe care, în condiţii normale, poetul n-ar fi ţinut să le dezvăluie şi termina patetic cu întrebarea : „Şi, atunci, nu-i aşa că *postumele nu sînt de Eminescu* ?" (Subl. aut.) După G. Ibrăileanu, piesele rămase în manuscris erau inferioare, în afara oricărei discuţii, producţiei antume. Postumele, spunea el, nu pot fi socotite nici variante ale poeziei definitive. Ele sînt piese „la care Eminescu a renunţat utilizînd din ele ce i s-a părut mai preţios".

Atitudine identică a manifestat G. Ibrăileanu faţă de publicarea prozei postume. În 1922 denunţa greşeala lui Eugen Lovinescu de a publica *Geniu pustiu* [9] ; scrierea ar fi fost un brouillon oarecare „din adolescenţa lui Eminescu, în care el a şters multe pasagii chiar atunci şi din care a luat tot ce a fost mai bun şi le-a pus în *Sărmanul Dionis*". Concepţii asemănătoare stăpîneau şi mintea lui N. Davidescu, ce dovedise o atît de largă comprehensiune a simbolismului ; pentru el, publicarea postumelor echivala cu o profanare [10]. În astfel de condiţii, tonul polemic, ironia şi zîmbetul ce însoţesc referirile directe sau indirecte la concluziile lui Ibrăileanu şi ale altora, nu mai pot surprinde.

Mai toate capitolele volumelor anterioare fuseseră lucrate după un plan ce se integra, mai mult sau mai puţin, organic în ţesătura expunerii. Alcătuit după metodele clasice, planul urmărea tematic sau cronologic problemele pînă la stingere, chiar dacă apele comentariului critic nu izbutiseră, în volumul al III-lea şi parţial în al doilea, să spele în întregime depozitul descriptiv. De data aceasta, G. Călinescu ne oferă un soliloc compus, aparent, după capriciile memoriei involuntare. Pe scenă, în faţa mulţimii, autorul monologhează ; el oferă spectatorilor un recital estetic despre lirica lui Eminescu ; comentariul critic e adesea întrerupt spre a face loc versurilor exemplificative şi pagini întregi de versuri sînt punctate de una, două fraze de observaţii. Asociaţii felurite sînt luate drept pretext pentru trecerea în altă zonă a inves-

[9] G. Ibrăileanu : *Ediţiile d-lui Lovinescu : «Geniu pustiu»*, *Viaţa românească*, nr. 5, p. 271—275, 1922.

[10] N. Davidescu : *Primejdia postumelor lui Eminescu*, *Flacăra*, an VII, p. 432—433.

tigației estetice ; titlul unei poezii o dată („*Egipetul* aparține, prin *Memento mori,* din care e un episod, poemului de dimensiuni lungi [...] trebuie dar restituit și esteticește corpului din care face parte și judecat în momentul întreg") ; un fragment, altă dată, publicat de Maiorescu, „în fața căruia generațiile a cinci decenii bat mătănii", e redat întregului : „Ei bine, acesta e începutul poemului de tinerețe *Mureșan,* publicat în variantele esențiale, dar neluat niciodată în seamă", și, în consecință, e analizat în totalitate ; atmosfera unei poezii, într-alt rînd, prilejuiește apropierea unor versuri înrudite ca ton („Pentru asemănarea de ton macabru se cade să analizăm numaidecît, după *Gemenii, Strigoii*"), ca de aici să alunece la viziunea caravanelor de schelete din *Rime alegorice* etc., etc.

De sus, comentariul călinescian se înfățișează ochiului aidoma unei linii care urcă și coboară, se învîrtește uneori în jur, închipuind o minusculă oază pierdută în nisipurile fierbinți, se desface în două-trei fire subțiri ce pornesc deodată în direcții diferite, se împreună din nou ; după un scurt popas pe culmea unui deal, criticul se uită în urmă, întinde mîna și vîră în cercul comentariilor un poem rebel, ca de aici privirile să se ridice la piscurile ieșite în cale. Monologul îl absolvă pe critic de obligația studierii exhaustive a poeziei ; piese multe sînt amintite fugar sau de loc, analiza altora e doar schițată. Aprioric este exclusă și eventualitatea absolutizării vreunei metode, dar toate sînt folosite moderat : și cronologia, și studiul tematic, și similitudinea universului poetic.

Prin însăși caracteristica și structura studiului, nu ne putem aștepta să întîlnim în G. Călinescu un admirator fără rezerve al poeziei antume eminesciene. Aici, G. Călinescu se apropie de Titu Maiorescu și Ibrăileanu. Primul înlăturase din ediția princeps poeziile adolescenței scrise între 16 și 19 ani și tipărite, majoritatea, în *Familia* lui Iosif Vulcan ; al doilea le așezase la sfîrșitul ediției sale, într-un „adaos", ca anexe. G. Călinescu nici nu le ia în considerare. „Poeziile de adolescență, publicate în *Familia,* zice el într-un subsol, n-au nici o valoare artistică și nu merită să fie nici publicate, nici studiate."

Evident, nu sîntem partizanii celor ce văd în Eminescu un poet egal cu sine însuși peste tot. Privită estetic, la nivelul poetului desigur, poezia lui Eminescu se prezintă de o firească neegalitate. Nu toate poemele și poeziile sînt „mari" în accep-

ţia estetică a noţiunii. Puse una lîngă alta, cele cinci *Scrisori* nu sînt percepute identic de spiritul critic. În piesele exemplare chiar se întîlnesc versuri şi strofe rebutate. Altfel zis, lirica lui Mihai Eminescu ni se înfăţişează asemeni unui lanţ de munţi cu vîrfurile dantelate, ridicate în mijlocul unui ocean de cîmpii şi dealuri.

Întrebarea se pune : ce criterii folosim în analiza estetică a poeziei lui Eminescu ? De la început, G. Călinescu introduce lirica poetului în contextul istoric naţional (Eminescu e un pisc unic de piatră ; a secat tot ce a fost înaintea lui şi a făcut imposibilă, cu excepţia vulgarizării, adăparea poeţilor de la sfîrşitul veacului trecut şi începutul acestuia la aceleaşi vine poetice), iar pe poet îl restituie tipologiei : Eminescu este un mare romantic, ultimul mare romantic european. Lăsînd la o parte *Epigonii, Venere şi Madonă,* cu *Mortua est* [11], Eminescu „intră în materia lui de temelie prin două porniri ce-i sînt congenitale : vocaţia uranică, paradisiacă, şi groaza de surpare şi extincţie". Coordonatele estetice ale liricii eminesciene rămîn deci temele fundamentale ale poeziei mari de totdeauna. Ce cade în zona de atracţie a celor două porniri native se va transforma în lirică menită să dăinuie etern. Eminescu nu a cîntat pe o singură coardă, şi recrearea itinerariului critic călinescian a arătat amplitudinea coardelor lirice eminesciene. Prin revers, şi criteriile estetice vor dovedi elasticitate şi mobilitate asemănătoare.

Judecăţile valorice pe marginea poemelor *Egipetul* şi *Rugăciunea unui dac* sînt formulate după integrarea scrierilor în ansamblul întregului. Şi atunci primul poem nu i se pare „mai mătăsos" decît multe episoade din *Memento mori,* iar faţă de poeticele blesteme din *Gemenii,* „proferate într-o vorbire crudă, plină de imagini aşa de evocatoare, încît pronunţarea lor trezeşte în închipuirea noastră groaza izbîndirii", *Rugăciunea unui dac* „apare declamatorie şi abstractă şi de o vorbărie absurdă". Similitudinile, oricît de vagi, sînt folosite pentru scrutarea antitetică a pieselor cu vădita pornire de a scoate superioritatea poeziei postume asupra celeilalte (să se compare analiza poeziilor *Povestea magului* şi *Înger şi demon*).

[11] G. Ibrăileanu detesta piesa : „...*Mortua est* e din cele mai slabe, e. aş hazarda, o poezie din cap, o compoziţie, aproape nesinceră, aminteşte *O fată tînără pe patul morţii* cu care seamănă în subiect, în măsură, în ritm" *(Curentul eminescian, vol. cit.,* p. 23).

Parcurgerea consideraţiunilor estetice la *Memento mori, Mureşan, Gemenii* scoate la iveală criterii noi, şi e evident că G. Călinescu urmează de fapt sinteza comentariului din volumul al IV-lea despre *cadrul fizic.* Eminescu rămîne mare în versurile puse sub semnul vocaţiei către grandios şi uriaş, către gigantismul geologic şi natura atemporală, oprită din evoluţie într-o etapă primară a dezvoltării ei. Valoarea poeziei se micşorează pe măsură ce uranismul devine delirant, iar grandiosul bombastic. Scăderea din urmă e explicată prin „greşeala de tinereţe a lui Eminescu şi înrîurirea lui Alecsandri". Eminescu rămîne sublim numai cu condiţia să fie aşezat în inima înclinaţiilor sale native. În sprijinul judecăţilor valorice sînt, adesea, alipite filiaţiile : „Meditaţiile asupra nimicului şi tăcerii lui, scrie G. Călinescu referindu-se la un fragment din *Memento mori,* sînt vrednice de Lamartine" ; în versurile din *Împărat şi proletar* găseşte „satira amară", sumbră, a lui Auguste Barbier din *Iambes et poemes,* dar cu imaginaţiunea plastică mai somptuoasă, îndreptată, ca la Victor Hugo, „către colosal" ş.a.

Alte criterii rămîn : atracţia poetului spre fuzionarea regnurilor fundamentale (mineral, vegetal şi animal) şi existenţa unor idei lirice adecvate, „adică asocierea neaşteptată de abstracţiuni ori de concrete, într-un cuvînt, marile simboluri poetice". Lipsa ideilor constituie imputarea adusă poemei *Strigoii,* după cum, în *Rime alegorice,* G. Călinescu preţuieşte tocmai „pe acest alt Eminescu, mai spontan şi mai crud, dar mai bogat în idei poetice". Cu aceleaşi criterii sînt parcurse romanţele şi poeziile pe temă folclorică.

După ce revine, trecînd prin încercarea de alcătuire a epopeii dacice, asupra principiilor estetice iniţiale, G. Călinescu se opreşte asupra *Luceafărului,* şi deodată tot comentariul e pus la altă înălţime : „Nouăzeci şi patru de strofe fac o ţevărie prea complicată pentru ca seva să comunice peste tot cu aceeaşi putere. Principial, dar, *Luceafărul* e un poem inegal, cu strofe pline şi strofe seci, unele tăcînd, altele cîntînd în acord, ca flautele unei orgi." Totuşi, nu era deajuns. *Luceafărul* nu putea fi supus unei chirurgii estetice în epocă, de altfel ca şi acum, fără expunerea mai detailată a unor principii, care, dacă nu întruneau adeziunea tuturor, cel puţin atenuau învinuirile eventuale : Iată dar, în succesiunea fragmentelor lirice domi-

nante, că „e bun tot ce e mecanic, fie prin formulă de poveste sau de descîntec, fie prin gnomismul ce simbolizează înțelepciunea nemișcată a mileniilor. Ceea ce iese din această coregrafie automată sau intelectuală, ceea ce zugrăvește stări spontane, adică sentimentale, e mai fals și servește numai ca măsură pentru păstrarea textului."

Analiza estetică a dramaturgiei, prozei și publicisticii lasă senzația de lucru făcut în grabă. Însă graba pare a veni din pricina repetării materiei. G. Călinescu readuce și rezumă — concis, e adevărat, dar ce folos ? — piesele de teatru și prozele eminesciene, analizate altădată pe larg în *Descrierea operei*. De unde impresia de monotonie și ariditate. Ies în evidență acum dezavantajele organizării compoziționale a cărții, și parcă mai bine ar fi stat comentariul estetic al acestor ultime diviziuni în volumele anterioare.

La capătul însemnărilor de față, simți nevoia să găsești justificarea metodei critice. Era, la urma urmelor, necesară parcurgerea așa de amănunțită a celor cinci volume din *Opera lui Mihai Eminescu* ? Răspunsul nu poate fi decît afirmativ. Noi putem fi sau nu astăzi de acord cu părerile lui G. Călinescu despre Eminescu, îi putem aproba sau respinge criteriile estetice. Toate acestea nu dovedesc nimic ; reacțiile noastre interioare, la fel de subiective, nu pot provoca prăbușirea cariatidelor ridicate operei eminesciene. Oricît ne-ar contraria judecățile critice călinesciene, nu mai vorbim de contemporanii săi, trebuie să observăm, de data aceasta cu toată obiectivitatea, volumul inimaginabil de muncă dedicat studiului operei eminesciene. Nimeni înainte de G. Călinescu și nimeni după el n-a mai avut tăria întreprinderii unei atari acțiuni. De aici nu decurge de loc concluzia că am socoti cele cinci tomuri al operei lui Eminescu drept singura față probabilă a marelui poet. Nu ! Dar sînt convins că o altă viziune eminesciană și, ca un corolar, aprobarea sau infirmarea unora din tezele călinesciene nu se pot realiza decît prin refacerea operei eminesciene din același unghi interior : studiul atent al manuscriselor, al volumelor monumentale în felul lor ale ediției Perpessicius, al prozei lui Eminescu, al publicisticii. Pînă cînd nu vom întreprinde o acțiune identică în finalitatea ei cu aceea călinesciană, nu ne rămîne de făcut decît să elaborăm mărunte observații, care, oricît de pertinente, de sub-

stanțiale, de pătrunzătoare, etc., etc. ar fi, ele ating numai periferia operei călinesciene. Substanța ei încă nu s-a istovit, focul interior continuă să ardă.

Nu mă refer la corijările, neînsemnate și acelea, determinate de cariul a mai bine de trei decenii. Dacă scrutăm estetic *Opera lui Mihai Eminescu*, așa cum a apărut în prima ediție, adeziunea noastră deplină întrunesc capitolul *Cultura* din volumul al II-lea, toate trei capitolele din volumul al IV-lea și *Analizele* din ultimul. Dacă facem abstracție de întîiul volum și ne gîndim la *Izvoarele filozofiei teoretice a lui M. Eminescu*, pe acesta din urmă îl vîrîm fără șovăire în raft lîngă celelalte. Și firește, preferăm versiunea nouă a *Culturii lui M. Eminescu*.

Dacă acum așezăm sub raport valoric de o parte *Viața lui Mihai Eminescu* și de alta tomurile *Operei lui Mihai Eminescu*, talerul înclină spre cea dintîi. *Viața lui Mihai Eminescu* are tăria coloanelor Acropolei. Noua ediție, prin refacerea totală a primului volum, prin comprimarea părții descriptive din volumele II și III, prin rescrierea capitolului final din ultimul volum, dă *Operei lui Mihai Eminescu* trăinicia pe care *Viața lui Mihai Eminescu* a avut-o de la început.

Negreșit, G. Călinescu, într-o oarecare măsură, și-a devansat contemporanii — ne gîndim la aceia apropiați prin formație intelectuală lui —, însă personalitatea sa, închegată spre sfîrșitul deceniului al treilea și la începutul celui următor, poartă într-o măsură mai vizibilă ori nu pecetea epocii. Spiritul său își dă toată măsura, după *Viața lui Mihai Eminescu*, în studiul operei marelui poet și mai ales în acest întins capitol de *analize* estetice. Cu excepția rarelor apariții pînă atunci în critica și istoria literară română, în paginile unui Iorga sau Lovinescu, abundența unor fraze ca acestea nu se mai întîlnise încă : „Pictura n-ar fi fost în stare, prin marea ei concreteță, să cufunde fenomenul social numit «sfat împărătesc» într-un aer mai gros, devenit chihlimbariu de atîta impresie de vechime, ca un fum de tămîie închegat în jurul lucrurilor. Versul se desface în valuri aromate — de miere —, ceremonia se petrece parcă pe un perete zugrăvit de biserică, în dumnezeiască fericire". Fraza se referă la *Povestea magului*, poem rămas neterminat, „dar sînt în ele strofe grele ca mătă-

surile." În *Mureşan:* „Expresia scîrbei e făcută cu limba abstractivă şi moale a vechilor cărţi bisericeşti" ; „Spiritul polemic nu are poate uleiul greu al compunerilor de mai tîrziu, dar sarcasmul de pure idei, ca în *Glossă,* e de pe acum ascuţit" ; „O melancolie cruntă, ca aceea cu aripi a lui Albrecht Dürer (scria despre al doilea tablou din *Împărat şi proletar* şi comparaţia va reveni des în poezia lui G. Călinescu, ulterior) apasă deopotrivă peste toţi, ca şi cînd lupta n-ar fi între ei, ci între ei şi destin, ca şi cînd s-ar fi stins toţi aştrii de pe cer."

Nu ar fi, cred, prematur să socotim *Analizele* drept preludiul *Istoriei literaturii române...* Nu vreau să spun că numai paginile de mai sus mi se par vrednice de spiritul general al marii *Istorii.* Mă refer la concepţia generală ce fumegă deasupra scrierii. Acesta e primul studiu critic întins, construit pe viziunea estetică specific călinesciană. Aici intră ca într-un coral tot ce sporadic se întîlnise pînă atunci disparat : comentariu pătrunzător, viziune estetică, metafore strălucitoare, asociaţii şi raportări turburătoare, totul ridicat pe un temperament veşnic neliniştit, iscoditor, întrebător.

A avut, e timpul să ne întrebăm acum, viziunea estetică a lui G. Călinescu şi urmări în ce priveşte tipul analizelor literare, tipul criticii ? A modificat ea sensibil optica urmaşilor ? Se pare că nu. Contemporanii nu prea au avut timp să discute acest ultim volum ; G. Călinescu nu îi lăsa să răsufle : ca feţele unui diamant, el le oferea în fiecare an o altă latură a personalităţii sale. A venit după aceea războiul, şi climatul literar propice dezvoltării normale a ideilor a fost întrerupt. Generaţiilor de după război, *Opera lui Mihai Eminescu,* ca de altfel şi o bună parte din celelalte lucrări călinesciene, le-au fost practic necunoscute. Fragmentele apărute în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor* au rămas de asemenea cu ecouri circumscrise, fiindcă revista şi-a restrîns circulaţia la cercul specialiştilor. Rarele luări de poziţie în spiritul călinescian au fost privite cu un zîmbet nedumerit. Singuri anii ce vin vor dovedi dacă generaţiile viitoare îl vor privi pe Eminescu în spiritul călinescian, sau îşi vor forma optica lor proprie. Dar mai înainte de a se contura o nouă optică, va trebui să se ivească din rîndul acestora un nou G. Călinescu.

E lesne de presupus că acela ce parcursese în toate sensurile manuscrisele și piesele antume eminesciene să fi fost atras de ideea alcătuirii unei ediții din poeziile lui Eminescu. Ceea ce se și întîmplă. Volumul îngrijit de G. Călinescu a cunoscut două apariții. M. Eminescu : *Poezii*, „ediție întocmită și comentată de G. Călinescu", a fost dată la iveală în Editura Națională-Ciornei, 1938 ; a doua, cu același titlu, a apărut în 1943, la Editura Națională-Gh. Mecu.

Ediția călinesciană depășește simplul interes documentar. Ea se integrează în tradiția puținelor ediții cu caracter științific ce s-au făcut din poezia lui Eminescu, pînă la apariția operei critice în șase volume (1939—1963) îngrijită de Perpessicius. Se pot aminti în acest sens cel puțin două ediții. Întîia, întocmită de Titu Maiorescu în timpul vieții poetului, a apărut în anul 1883 și are valoarea unui document. Ediția lui G. Ibrăileanu „vine, notează Călinescu, cu importante rectificări și se caracterizează printr-un mare bun-simț critic, exceptînd îngăduirea cîtorva excesive moldovenisme". Criticul trece peste faptul că Ibrăileanu considera, dintr-un excesiv spirit de prudență, lirica eminesciană tipărită în ultimii ani ai vieții poetului, fără știința ori voința lui, drept „postumă". Dar, deocamdată, nu ne interesează aceasta.

Valorificînd experiența înaintașilor, G. Călinescu aduce un spor de noutate. Din punct de vedere structural, între edițiile din 1938 și 1943 nu sînt deosebiri. Editorul publică numai antumele. Textul folosit e cel apărut în *Convorbiri literare* sau în ediția Maiorescu, colaționat cu manuscrisele. În ordonarea materialului poetic, G. Călinescu imprimă volumului o notă personală. Ambele ediții se deschid cu *Venere și Madonă*, iar poeziile primei etape a creației eminesciene, apărute, cu două excepții, în *Familia* între 1866—1869, sînt adăugate la sfîrșitul volumului. Cu alte cuvinte, structura ediției concretizează ideea exprimată în ultimul volum al *Operei lui Mihai Eminescu :* producția poetică a adolescenței e lipsită de valoare și ea nu ar trebui să vadă lumina tiparului. Dîndu-și

seama că afirmațiile sale erau întru totul discutabile, G. Călinescu își amendează acum tacit părerile anterioare. Ca instrument de lucru, ediția călinesciană este excelentă.

Sub titlul piesei se notează în paranteză locul și data apariției, versurile sînt numerotate și subsolul fiecărei poezii este însoțit de note și indicații privind elaborarea și apariția ; cînd textul o impune, ca, de pildă, *Epigonii*, *Scrisoarea III* ș.a., versurile sînt adnotate, luminîndu-se aspectele ascunse lectorului obișnuit. Piesele scrise în adolescență nu sînt comentate. Pentru exemplificarea metodei, reproducem * comentariul aflat la subsolul poemei *Mortua est* : „Una din cele mai vechi poezii eminesciene, căci prototipul ei cu titlul *Elena* este datat de poet : 1866, octombrie (ms. 2 259, ff. 1—2). Cam din aceeași epocă prestudențească par a fi proiectele de dramă avînd ca erou pe Mihai Viteazul (cfr. *Opera l. M. E.* III, p. 5 urm.). În toate acestea, o tînără fată, Mira, urmează să fie omorîtă din rațiuni politice de un instrument al lui Mihai, numit Toma Nour. În cele din urmă, i se dă numai un narcotic. Tînărul, care o iubește și care e destinat pentru tronul Moldovei în locul lui Ieremia Movilă, nu știe aceasta și deplînge cu versurile din *Mortua est* pierderea Mirei. Plîngerea la căpătîiul moartei e comună în poezia romantică (*Lenore* de Edgar Poe, *Ander Bahre der Geliebten* de Lenau) și indirect poetul pare înrîurit și de scena aflării morții Mariei Beaumarchais din *Clavigo* de Goethe [...]. Însă formal, punctul de plecare este în poezia *La o mamă* de V. Alecsandri..." etc.

În prefața ediției din 1938, G. Călinescu discută criteriile ce trebuiau să stea la baza editării textelor eminesciene. Punctul de plecare l-a constituit ediția C. Botez. El aprecia partea a doua a ediției, deoarece punea în circulație variantele eminesciene, „un izvor pentru studiu și comparație, neprețuit", însă contesta „textul propriu-zis", fiindcă editorul aplica poeziei lui Eminescu principiile ortografice atît de fluctuante în epocă. Astăzi chestiunea pare minoră, dar atunci a provocat dezbateri aprinse, și contribuția călinesciană are meritul de a fi înlăturat o sumedenie de prejudecăți.

G. Călinescu pleca de la principiul că o ediție Eminescu trebuie să se facă în spiritul în care ar fi alcătuit-o poetul

* După ediția a II-a, p. 30.

însuşi şi de aceea nu se poate porni de la variante care „nu sînt decît exerciţii". O ediţie, demonstrează, „se face neapărat în ortografia oficială, cu condiţia de a nu altera fonetismele determinate de creaţia artistică. Eminescu azi, şi-ar fi făcut ediţia cu ortografia de azi." Abaterea de la principiile acestea ar duce cel mult la constituirea unei ediţii „arheologice", şi G. Călinescu aducea ca argument ediţiile critice occidentale care adoptau ortografia oficială. E inadmisibil ca, pornind de la consideraţiuni istorice, să generalizăm transcrierea unor fonetisme cum sînt : *stălpi, pănze, măngăind, stéua* etc., goale forme grafice.

G. Călinescu recomanda renunţarea la formele dialectale sau vechi : *zimbet, pintre* ş.a., la care şi poetul renunţase în decursul vieţii, dar se atrăgea atenţia că editorul e obligat să păstreze lecţiunile dialectale ori arhaice întrebuinţate cu scopul obţinerii unui efect special : *crier, grier, paianjeniş* şi altele asemănătoare, cît şi acelea perimate, dar obligatorii în rimă : *rid, sin* etc., fiindcă toată epoca rima la fel. Se insista însă pentru introducerea în aparatul critic a tuturor lecţiunilor oferite de manuscrise, ca şi a lecţiunilor ediţiilor anterioare mai însemnate. Se obţinea astfel o ediţie bazată pe criterii riguros ştiinţifice ; ea oferea cititorului un text lipsit de amendamente arbitrare şi cercetătorului materialul necesar studiilor de limbă.

Întîia parte a prefeţei celei de-a doua ediţii cuprinde o succintă caracterizare a vieţii şi activităţii eminesciene şi repetă lucruri ştiute ; în schimb, a doua aduce lucruri noi. Cu consideraţiuni inedite capitolului final din volumul al V-lea al *Operei lui Mihai Eminescu,* criticul reia dintr-un alt unghi problematica operei, integrînd-o literaturii universale. Din multiplele sugestii, cel puţin cîteva îşi menţin permanenta actualitate : problema titanului şi geniului în opera lui Eminescu, „observaţiile instructive" referitoare la „clasicismul" eminescian, reflecţiile în legătură cu romantismul european ş.a.

Modest, criticul afirmă că ediţia sa are „importanţă temporară". Textul e în realitate *critic.* Indirect a pregătit apariţia ediţiei lui Perpessicius, criteriile aflate la întocmirea ediţiei lui G. Călinescu fiind confirmate în anumită măsură şi de editorul operei complete a lui Eminescu.

4. ION CREANGĂ

Organizarea materialului faptic e în *Ion Creangă* identică cu a monografiei *Viaţa lui Mihai Eminescu*. În plus, vieţii lui Creangă i s-au adăugat cîteva capitole în care este studiată opera. Înregistrăm, în schimb, deosebiri substanţiale în tehnica narativă. Continuă a fi folosite în măsură considerabilă procedeele romaneşti experimentate în monografia despre Eminescu. O pondere deosebită ocupă descrierile peisajului, a satelor şi oraşelor. Limba presărată cu „ţărănisme", pe care Creangă le-ar fi aprobat din toată inima, are trăsături arhaice amintind pe cronicari : „Era acest Conta..." etc., precum şi un imperceptibil umor : „Elevii studiau frumuseţile şi regulile limbii române, după o sucită gramatică de Măcărescu" ş.a. Cartea lasă senzaţia că toată Moldova atingătoare de numele lui Creangă a fost străbătută de G. Călinescu cu piciorul, pe îndelete, şi locurile şi oamenii sînt evocaţi cu o caldă nostalgie. Autorul trebuie să fi întîrziat îndelung pe uliţele Humuleştilor, se va fi ferit din calea turmelor aduse, în amurg, de la păşune, va fi zăbovit în curtea casei lui Ştefan a Petri şi, privind turla bisericii Sf. Nicolae, ascultînd foşnetul frunzelor de păpuşoi clătinate de vînt, va fi refăcut în gînd fuga lui Nică de la şcoală, în sîmbăta procitaniei. Neîndoielnic, prundul Ozanei l-a străbătut; îşi va fi lăsat tălpile în apă şi îşi va fi învins cu greu pornirea de a se scălda în vreun ochi mai adînc. Şi într-o dimineaţă, împreună cu o călăuză, cu căluţi de munte, iuţi, va fi pornit spre Broşteni.

Monografia începe cu o privire aeriană asupra Moldovei la epoca naşterii lui Creangă. Ochiul ager al criticului, vasta perspectivă, uşurinţa cu care strînge şi desface datele geografice, istorice şi etnografice, căutînd amănuntul unic, revelator, îl amintesc pe Dimitrie Cantemir cu a sa *Descriptio Moldaviae*. Treptat, treptat, aria observaţiei este restrînsă la universul casnic al moldoveanului şi, în acest punct, descrierea străvechii Ţări a Moldovei e înnodată cu destinul strămoşilor lui Creangă. Este urmărită spiţa ardelenească a părinţilor şi sînt creionate caracterul Smarandei şi al lui Ştefan ; comparate cu portretele lui Gheorghe şi Raluca Eminovici, ele au

contururile mai estompate. Partea ultimă a acestui prim capitol, unde criticul comprimă în cîteva fraze traiectoria biologică a fraților și surorilor lui Creangă, ca și cel următor, dedicat nașterii, copilăriei și întîiei învățături, sînt învăluite în ironie și tonul e constant polemic ; Călinescu sfarmă prejudecăți, demonstrează cu satisfacție absurditatea unor documente puse în circulație.

Surprinzător e să constați că recreind copilăria lui Creangă, G. Călinescu nu utilizează *Amintirile din copilărie*. Din amintirile lui Creangă, el scoate doar culoarea locală ; interesul său merge spre refacerea ariei spirituale, în care se va dezvolta prozatorul și spre reliefarea trăsăturilor fundamentale de caracter, ce vor forma pe întreaga viață constante biografice. Mărturisirile lui Creangă din a doua parte a „amintirilor", integrate caracterului omului și urmărite în evoluția lor, ulterioară, permit conturarea întîiei note particulare a individului : erotismul. Cauza inexistenței la Creangă a unei dragoste fără adîncimi o constituie, nici vorbă, lipsa unei complexități intelectuale adecvate ; însă la mijloc trebuie să fie și structura tipic țărănească a omului. Este ideea lui G. Călinescu, care, în susținerea tezei, aduce exemplul lui Jean-Jacques Rousseau. Tot în vremea copilăriei se dezvăluie în Creangă un „vițiu fizic care va face mai tîrziu din el un personaj rabelaisian : Ionică e un mîncău". Vițiul obsedează întreaga viață, și Călinescu revine cu bonomie ori de cîte ori are prilejul asupra apetitului acestui Gargantua moldav.

Viața lui Mihai Eminescu avea, prin însuși aventurosul ei, un ritm epic precipitat. Redusă la esență, viața lui Creangă este statică ; în afara celor trei cunoscute isprăvi săvîrșite în perioada diaconiei, a prieteniei cu Eminescu și a călătoriei la Slănic spre sfîrșitul vieții, biografia lui Creangă nu mai înregistrează nimic altceva. Este, de fapt, viața tipică a țăranului, desfășurată conform unei tradiții milenare, unde totul se află hotărît dinainte și accidentalul e exclus. Tocmai de aceea, G. Călinescu pune accentul pe motivarea psihologică a acțiunilor lui Creangă. Prin nararea vieții cerebrale a genialului humuleștean, o bună parte a cărții : *La Iași, seminarist și diacon ; Creangă institutor* și îndeosebi : *Diaconul răzvrătit, În Țicău, Creangă, Eminescu și Junimea, Creangă-tatăl și Creangă-fiul* se transformă într-un roman de analiză. Imprevizibilul comportamentului lui Creangă și motivarea tu-

turor gesturilor, generalizarea, coborîrea spre adîncurile insondabile ale conştiinţei relevă un romancier nu numai de factură balzaciană, cum se remarcase, ci, pe urmele Hortensiei Papadat-Bengescu şi ale lui Camil Petrescu, un analist al cazurilor de conştiinţă. Raportările continue şi încadrarea lui Creangă în structuri inedite sînt turburătoare. Hotărîtoare rămîne, pentru tot restul vieţii, audierea de către Creangă, elev la şcoala preparandală, a prelegerilor lui Titu Maiorescu. Nu pentru cunoştinţele teoretice căpătate, sau, mai bine zis, nu pentru acestea în primul rînd. Cu Creangă se petrece o transformare interioară ale cărei resorturi sînt pe rînd încercate. Creangă ţinea la limpezime şi simplitate şi se văita că e greu de cap şi nu înţelege. Cu şiretenia specifică ţăranului, disimula, fiindcă lucrurile elementare le va înţelege prea bine. Coborîrea lui Maiorescu la nivelul de asimilare al elevilor, intuiţia şi talentul lui pedagogic de a trata serioase probleme de educaţie la nivel popularizator au creat în Creangă iluzia priceperii atotştiutoare. „O prezumţie savuroasă, notează ironic Călinescu, cuprinde de aici încolo pe diacon, care se crede foarte deştept şi capabil să străbată repede, sănătos o chestiune, şi cînd voieşte să insinueze că un autor e un zăpăcit simulează cu umor şi viclenie propria lui prostie, în care nu crede o clipă." Căzut pe panta erudiţiei, Creangă ar fi devenit un „Caţavencu moldav". Această latură a caracterului va stărui mereu în comportarea lui Creangă, care va căuta de acum încolo să supună totul sănătosului bun-simţ.

Foarte personală mi se pare motivarea psihologică a cauzelor răzvrătirii antimonahale a diaconului. G. Călinescu demonstrează cu o contagioasă siguranţă că I. Creangă nu a fost un spirit răzvrătit, un simbol al libertăţii de gîndire, care să fi determinat înlăturarea unor forme anchilozate. Revolta lui Creangă nu e anarhică, e mai mult poza unui om ce doreşte cu tot dinadinsul să fie admirat, arătat cu degetul, urmărit de privirile tuturor. O nuanţă din Nastratin Hogea al lui Anton Pann, adăugăm noi, intră aici. E de la sine înţeles că o asemenea fire trebuie să se fi simţit atrasă de politică şi fiindcă în adunările politice succesul imediat era şi mai puternic simţit. Poate Creangă era actor înnăscut şi poate, într-o altă epocă, ar fi cules la rampă, în lumina reflectoarelor, aplauzele sălii. Afirmaţia călinesciană cum că, în operă, Creangă este actor de aici va fi fost scoasă. Limba lui Creangă,

încărcată de pilde şi proverbe, avea succes, dar succesul îl ameţi, şi pînă la sfîrşitul vieţii humuleşteanul nu va ieşi din frazele paremiologice. Şi bine i se potriveşte lui Creangă întîmplarea ciobanului cu lupul şi oile : cînd, hotărît să intre în politică, îşi puse candidatura, alegătorii rîseră şi diaconul nu recoltă decît... trei voturi.

Cu aceeaşi atenţie de ceasornicar este demontată gîndirea lui Creangă ; din gestul tăierii cozii, din episodul tragerii cu puşca în ciorile de pe turla bisericii şi din epistolele ţanţoşe, întocmite după aceea către superiori, G. Călinescu extrage semnificaţii generale pentru portretul moral al omului şi eforturile merg către explicarea raţională a iraţionalismului comportamentului. Acum întrezăreşte şi semnele unui eventual dezechilibru interior, probabil ereditar, însă superior prin motivarea pe care spiritul lui Creangă ştie s-o dea faptelor sale impulsive. Fabulos este portretul lui Creangă la patruzeci de ani, şi humuleşteanul trăieşte uimitor într-o ipostază nouă. Un om corpolent, jovial, iubitor de mîncare multă şi bună, udată cu vin de soi, a cărui tărie o stinge cu apă sorbită din cofa de brad, spune fără reticenţe glume mustoase, rîde hohotitor, umblă peste tot, vorbeşte cu toţi şi îi place să fie luat în seamă de mărimi.

Ca şi în *Viaţa lui Mihai Eminescu*, firul epic e — la un moment dat — întrerupt, pentru prezentarea monografică a feluritelor aspecte ale activităţii lui Creangă, ce altfel nu ar fi putut fi cuprinse : *Pedagogia lui Creangă*, *Duşmanii*, *„Ţărăniile" lui Creangă*. Ca şi acolo, G. Călinescu se străduieşte să înlăture legende iscate parazitar din felurite pricini, uneori, poate, din mîndrie naţională. Fost-a Creangă un pionier al pedagogiei înaintate ? Ca pedagog, Creangă, conchide Călinescu la sfîrşitul unui bogat capitol, „nu simbolizează nici un principiu. El e un dascăl de ţară cu mult bun-simţ şi cu talent, care întreabă în dreapta şi stînga cu multă rîvnă şi face tot cum îl taie capul." Cu aceeaşi minuţiozitate este analizată raţiunea aşezării în bojdeuca din Ţicău. Indigenţă ? Nu ! Regresiunea semnifică mai degrabă dorinţa de a redeveni ţăran, de a-şi trăi viaţa „aşa cum o înţelegea el". Cum i se înfăţişa lui Creangă această viaţă ? Demonstraţia călinesciană are o savuroasă persuasiune şi stringenţă logică : „Gustul lui Creangă era să aibă bordeiul lui, lipit frumos cu lut pe jos, care vara ţine răcoare şi produce tălpilor goale o senzaţie plăcută, o

gîdilare umedă, cum o dă iarba pe locul de păşune. Acum el putea, ferit de ochii lumii, să iasă aşa şi în ograda plină de orătănii şi umbrită cu două rînduri de copaci. Pentru ca trupul să poată respira ca pe marginea Ozanei şi să fie bătut de vînt, el şi-l acoperi cu un soi de cămăşoi de pînză cu dungi albastre, lung pînă-n călcîie, născocire proprie, se vede, făcînd trecerea de la cămaşa largă ţărănească la halatul orăşenesc." Îşi prăsi o turmă de pisici, în amintirea mîţelor din casa părintească, şi duse reconstrucţia vieţii de ţară „pînă în cele din urmă amănunte. Slobod în cămaşa lui de pînză desfăcută pe pieptul păros, Creangă se urcă la prînz în pat, se chinceşte pe el şi, rezemat cu spatele de o pernă la perete, trage lîngă el o măsuţă scundă cu trei picioare, din acelea pe care ţăranii răstoarnă mămăliga, şi mănîncă acolo singur, fără muiere, slujit numai de ea aşa cum se şi cuvine, şi frecat de mîţii săi [...]. Ozana fu închipuită printr-un puţ cu apă rece. Lipsea numai ştioalna în care se scălda la Humuleşti. Fu şi aceasta înfăptuită în chipul unei putine puse în cearcadul de dindos, în care Creangă intră gol, şezînd pe un scăunaş şi scriind ceasuri întregi pe o scîndură pusă deasupra." etc., etc. Dacă în viaţa de familie Creangă este un Gh. Eminovici cu o asprime a caracterului mai pronunţată, dacă faţă de femeie dovedeşte indiferenţă, prin refacerea chinuitorului proces de creaţie al lui Creangă : munca la manualele şcolare, istovitoarea trudă de redactare a producţiei artistice, ce rechemă prin analogie pe Eminescu, criticul scoate la suprafaţă o altă faţă a omului.

Deşi pare de prisos, fiindcă incorporează idei şi supoziţii întîlnite şi pînă atunci, *„Ţărăniile" lui Creangă* ne prezintă un om de o individualitate epică în afară de orice discuţie. Cîteva sînt liniile directoare ale acestei personalităţi. Fost-a Creangă un intelectual ? „După unii, Creangă ar fi un ţăran. Ţăran şi nu prea, decît doar la fire. Cît despre intelect, corespondenţa, polemicile lui dezvăluie un mînuitor sigur de idei într-o limbă tehnică fără nici o pată." Afirmă G. Călinescu intelectualitatea lui Creangă în sensul curent al cuvîntului ? Nicidecum. Ceea ce îi lipseşte lui Creangă, spune el, este „o cultură complexă, ramificată, dar cît ştie, ştie bine. Creangă nu e autodidact, fiindcă ceea ce ştie ştie din şcoală, şi nu se vîră acolo unde n-are pregătirea trebuitoare." Atenţia respectuoasă a colectivităţii îl sili pe Creangă să dea „reprezentaţii

de înțelepciune". El devine un Păcală și joacă statornic rolul lui moș Ion Roată, își pierde personalitatea individuală și se ascunde sub chipul judecăților, zicerilor și pildelor.

Cei din urmă ani și moartea au o ciudat de puternică rezonanță. Anxietățile lui Creangă în fața sfîrșitului inevitabil, pe care-l știa și-l aștepta, oferă bune pagini de literatură, și scena înmormîntării are tristețea pînzelor lui Luchian. Episodice, cîteva alte personaje au neașteptată strălucire. Mai întîi Eminescu. Prietenia și mai cu seamă justificarea sub raport psihologic a atracției sufletești reciproce dau iarăși inimitabile pagini de analiză. Maiorescu apare de cîteva ori, dar șters ; trăiește monumental doar în ipoteza de director al școlii preparandale. Viața de o banalitate nespusă, a fiului lui Creangă, Constantin, pare a unui erou caragialian.

Existența lui Creangă se desfășoară epic pe pînza unei epoci reînviată inegalabil. Parafrazînd o știută frază a lui Engels, vom spune că cititorul obișnuit obține din monografia lui Călinescu mai multe cunoștințe etnografice, economice, politice și sociale despre Moldova anilor 1848—1880 decît din docte tratate. În atmosfera de frivolitate și a patimei jocului de cărți ce bîntuia furios în întreaga Moldovă în acei ani, Iașul are, aș zice, individualitatea unui personaj distinct. Imaginea panoramică a capitalei moldave la mijlocul secolului, cînd Creangă, ascuns sub un tol, în căruța trasă de zmeii lui Moș Luca, intra pe ulițele sale, te urmărește multă vreme. Anacronismele sociale, bizareria arhitectonică, împestrițarea populației, contrastele violente ale epocii sînt desenate cu penelul unui Breughel. Totul e integrat cu firească ușurință în țesătura expunerii, orașul fiind în permanență raportat la destinele eroului central și al celorlalte personaje. Analizînd, de pildă, nepotrivirea dintre Ileana și diacon, care vedea risipă în cumpărarea de veșminte noi, criticul zîmbește malițios : „Moda era atunci complicată și pompoasă, făcută într-adins să irite un fecior de țăran". Fraza e pretextul descrierii modei, și romancierul pune voluptate și pricepere în descrierea toaletelor, trece în revistă articole cosmetice ; de aici, condeiul alunecă la petrecerile orașului : cafenelele cu firme cosmopolite evidențiind imigrația recentă, balurile, distracțiile întîmplătoare ș.a. sînt reconstituite cu pasiunea de anticar a lui Odobescu. Iar deasupra tuturor, se ridică imaginea unui individ

cu o carte de identitate distinctă, care e numai el într-o epocă determinată, cu viața lui lăuntrică nepereche.

Două capitole : *Creangă „scriitor poporal"* și *Jovialitatea lui Creangă*, cărora li s-a adăugat, la ediția din 1964, *Creangă în timp și spațiu. Realismul,* sînt consacrate analizei operei. Curent, în epocă, stăruia părerea că „pricina esențială a emoției artistice la Creangă este limba". Limba văzută ca un simplu „adaos de frumusețe" nu a dat niciodată o operă mare cu adevărat. O limbă a lui Creangă, ori, mai potrivit zis, a eroilor lui, există, și de aici G. Călinescu scoate o primă caracteristică : Creangă „nu vorbește ca autor, ci ca povestitor, ca un om care stă pe o laviță, ori pe prispă și povestește altora, fiind el însuși un erou subiectiv în narațiunea obiectivă". Nici *Amintirile din copilărie,* nici *Poveștile,* nu au trăsăturile specifice prozei ; ele i se par mai curînd „părți narate dintr-o întocmire dramatică cu un singur actor, monologică. Creangă este aici povestitor de basme, aici autor de compuneri ce intră în definiția veche a nuvelei". Spre a-și motiva aserțiunea, G. Călinescu face o incursiune în evoluția povestirii și a nuvelei și schițează deosebirea dintre aceasta și roman. Opera lui Creangă ar intra în definiția mai veche a nuvelei, ale cărei modele reprezentative sînt *Halima* și *Decameronul.* Dacă limba nu este o frumusețe ornamentală, o simplă convenție stilistică, ci modul lui de exprimare și al eroilor săi, nici conținutul operei lui Creangă nu trebuie „exaltat după principiile prozei". „Sînt unii, adaugă G. Călinescu, care admiră puterea de a crea tipuri vii", închipuindu-și că aici s-ar afla secretul creației. Însă personajele *Amintirilor din copilărie* „nu trăiesc în adîncime." Poveștile lui Creangă, se desfășoară pe o temă morală, formulată mai mult sau mai puțin limpede ; Creangă „nu vede nimic nou și nu adîncește, ci numai *zice* (subl. lui G.C.) cu un farmec misterios..." *Zicerile* acestea îl apropie de Caragiale, deoarece și unul și altul „caracterizează dialogic și au un umor verbal pe care-l comunică personajelor". Și comparația e împinsă mai departe, găsindu-se similitudini în arta caracterizării personajelor : „Ca și Caragiale, Creangă alternează dialogul cu părți ale sale, care nu sînt simple comunicări de fapte, ci un monolog al autorului, bizuindu-se pe același umor al cuvîntului tipic. Această parte,

lipsită de obiectivitate, în care actorul-autor comentează dialogul, trebuie nu citită, ci reprezentată scenic. Ea este corespondentul monologului caragialesc sau al corului antic, care urmărește gesturile eroilor, judecîndu-le..." Din acest unghi sînt analizate toate piesele. Tot capitolul e clădit pe prezumția — enunțată, pînă la data apariției monografiei lui G. Călinescu, de Ibrăileanu, Sadoveanu ș.a. ca o constatare curioasă — cum că poveștile lui Creangă „așa cum sînt nu pot să placă țăranilor", ele fiind menite „să nu fie gustate cum trebuie decît de intelectuali". Aserțiunea e amplu demonstrată în *Jovialitatea lui Creangă*, la ediția din 1938, capitolul final, unde Creangă este așezat în familia spiritelor mari universale. Înlăturînd deosebirile nesemnificative, Călinescu ajunge la concluzia existenței unei înrudiri de substanță între Creangă și Rabelais : „Creangă folosește un procedeu tipic autorilor cărturărești, ca Rabelais, și în linia lui, ca Sterne și Anatole France, și anume, paralela continuă, dusă pînă la beție, între actualitate și experiența acumulată. Instrumentul principal al acestui mod literar e citatul." Creangă este un erudit în genul său, ca Anton Pann, și atît antonpannismul cît și humulești enismul „sînt varietăți de rebelaisianism". Erudiția lor nu este livrescă, ci scoasă din tradiția orală.

*

Lăsînd în afară numeroasele articole mărunte, despre Mihai Eminescu și Ion Creangă au ieșit la iveală în vremea din urmă ample culegeri de documente datorate lui Gheorghe Ungureanu și Augustin Z.N. Pop. Însă apele progresului documentar au spălat în van, mai bine de trei decenii, granitul biografiilor călinesciene ; substanța edițiilor a rămas neschimbată, și astăzi, *Viața lui Mihai Eminescu* și *Ion Creangă* lasă o indefinită impresie de pietrificare. Chiar dacă noile date sînt asimilate, ele pier, băgate abia în seamă, în țesătura expunerii. Un act descoperit de Gh. Ungureanu, ca să ne oprim numai la un exemplu, pe care l-a folosit și G. Călinescu în *Ion Creangă*, ediția a II-a, este acela prin care Ecaterina Vartic cumpărase în 1879 „cu preț de 50 de galbeni locul și bojdeuca din Țicău, care au aparținut Mariei Ștefănescu". Iar îndreptările biografice aduse vieții lui Eminescu în ultima ediție revăzută sînt de genul : Gh. Eminovici „...moare subit «eri ora unsprăzăci din

noapte», după actul de deces din 9 ianuarie 1884 stil vechi «ora zeci diminaţa», şi e înmormîntat lîngă bisericuţa din «cotuna» Ipoteşti, comuna Cucorăni..." (În prima ediţie, textul suna astfel : Gh. Eminovici „...moare subit în noaptea de 7 spre 8 ianuarie st. v. 1884 şi e înmormîntat lîngă bisericuţa de la Ipoteşti".) Propoziţia : „Cînd Slavici trecu şi el pe la Floreşti, găsi pe poet sănătos şi vesel nevoie mare" e întregită aşa : „cum reiese de altfel şi dintr-o scrisoare, mai mult sau mai puţin indecentă, către colegii de redacţie („Măi oameni buni, Caraieli şi Ranetti-Roman"), unde e vorba de „fata popii cea ocheşică" etc., etc.

Cum se explică fenomenul ? Şi Eminescu şi Creangă reprezintă o viziune personală, ridicată pe două coordonate ce interferă continuu, dialectic : o riguroasă bază documentară şi o vocaţie romanescă înnăscută. Criticul a analizat izvoarele şi a ordonat materialul faptic ; romancierul a căutat firele posibilului caracter şi a umplut, imaginînd cu necesitate, în marginile realităţii, lacunele documentelor. Perspectiva critică a dat sentimentul acut al obiectivităţii ; viziunea romanescă a intuit realităţile definitorii ale omului. Criticul şi romancierul au creat un Eminescu şi un Creangă nerepetabili, impunătoare monumente ridicate pe aceste pămînturi celor doi mari moldoveni.

II. „ARISTARC MI-A ZIS: S-A TERMINAT! EȘTI CRITIC!"

1. POPAS

Îndată după încheierea *Vieții lui Mihai Eminescu*, G. Călinescu a început colaborarea în același timp la două săptămînale: *România literară* și *Adevărul literar și artistic*. Inițial susținută, prezența călinesciană în paginile revistei lui Liviu Rebreanu devine pe parcurs sporadică și încetează definitiv la începutul anului 1933.

Întîiile articole trădează o nestăpînită dorință de relaxare. Criticul se duce la cinematograf, face lectură și... scrie. Se întreabă de ce nu există încă o critică cinematografică, propune o ipoteză, găsește că poezia postbelică a fost mult influențată de tehnica filmului [1], își exprimă părerile despre filmul german și filmul francez [2], laudă Editura Cultura Națională, devenită „sub conducerea domnului Al. Rosetti un adevărat factor de cultură națională", și întreprinde o scurtă trecere în revistă a volumelor tipărite în ultima perioadă: *Joc secund*, *Flori de mucigai*, ș.a. [3], își expune considerațiile despre rostul ziarului și ale revistei în lupta pentru cultură [4] etc.

Curînd, preocupările mărunte sînt lăsate la o parte, și publicistica lui G. Călinescu începe să fie subordonată — deocamdată parțial, apoi integral — operei de ansamblu. Scrisul săptămînal se transformă într-o antecameră a marilor opere:

[1] *Poezie și cinematograf*, *România literară*, nr. 7, 2 aprilie 1932, p. 1.
[2] *Film francez și film german*, *Idem*, nr. 10, 23 aprilie 1932, p. 1.
[3] *Editori și cărți*, *Idem*, nr. 12, 7 mai 1932, p. 1, 2.
[4] *Ziarul și revista în lupta pentru cultură*, *Idem*, nr. 38, 5 noiembrie 1932, p. 1.

Tot ce a publicat G. Călinescu în presă în deceniul al patrulea constituie, cu excepții minime, subliniate pe parcurs, forma primă, întîia redactare a operei finite, și, constant, direcțiile în care personalitatea călinesciană se manifestă rămîn : istoria literară, romanul și critica.

În primăvara și vara anului 1932, un volum apreciabil din colaborările la *România literară* îl ocupă comentarea postumelor eminesciene. După ce G. Călinescu renunță, temporar, la studiul operei lui Mihai Eminescu, își consacră forțele romanului *Cartea nunții,* pe care era hotărît să-l termine pînă în toamnă. Articolele : *Romanul și viața modernă, Sport și literatură* aveau rostul de a pregăti motivarea teoretică a fabulației. În vara anului 1932, G. Călinescu lucrează efectiv, fiindcă la sfîrșitul lunii august publica primul capitol intitulat *Un atentat în tren.* Deocamdată șovăie asupra titlului. Capitolul de mai sus îl anunța ca făcînd parte din *Ursitoarele ;* un altul, apărut peste cîteva zile și intitulat, în spiritul vremii, *Conflict între generații,* e inclus aceluiași titlu. În noiembrie, cu prilejul încredințării aceleiași reviste a fragmentului *Ce are Vera noastră,* se specifica la rubrica „Actualități" : „ultimul titlu al romanului d. G. Călinescu, din care publicăm azi un fragment substanțial", este *Vino din Liban, mireasă...* Titlul e păstrat și pentru *O gală de box.* În ianuarie următor, apărea o parte din capitolul final, fără a se mai specifica titlul.

Problemele teoretice ale criticii îl preocupă iarăși cu fervoarea știută, și pretinsa incompatibilitate dintre critică și creație este reluată [5] cu mijloace identice celor folosite cu cinci ani înainte în *Viața literară.* Denunțînd mentalitatea contemporanilor, care considerau că literatul e îndreptățit a da judecăți literare, dar refuzau criticului putința obiectivizării emoției, G. Călinescu scria cu vădite referiri la propria lui persoană : „Să presupunem că unul din acești scriitori cărora li se recunoaște deopotrivă competența și talentul ar fi ascuns activitatea literară și ar fi început cu cea critică. Atunci e aproape sigur că i s-ar fi tăgăduit principial capacitatea creatoare. Dacă însă scriitorul în chestiune și-ar publica întîi opera literară, oricine i-ar recunoaște dreptul de a face critică." Aici enunță G. Călinescu una din ideile pe care se va ridica osatura *Principiilor de estetică.* Sainte-Beuve ori Taine

[5] *Critică și literați, România literară,* nr. 34, 8 octombrie 1932, p. 1.

n-au izbutit să facă literatură de valoare pentru că erau critici ? Nu, fiindcă nu aveau talent. Fenomenului îi găseşte o explicaţie istorică : „De cele mai multe ori, criticii au fost literaţi raţaţi, la care veninul de a nu putea crea s-a purificat în ascuţime şi iubire pentru creaţiunea altuia" ; în acest caz, „de la un asemenea critic este evident că nu mai poţi aştepta miracole". De unde scotea „un mic paradox : nimeni nu trebuie uns critic înainte de a fi ratat un cît mai mare număr de genuri literare".

Tot acum, G. Călinescu integrează, teoretic, gîndirii sale critice elementul istoric. [6] Din citarea în text a lui A. Depărăţeanu, căruia îi reproduce şi cîteva versuri, se pare că reflecţiile călinesciene au fost determinate de lectura poeţilor mai mărunţi ai epocii preeminesciene, studiaţi pentru mai exacta situare în timp a poeziei lui Eminescu. G. Călinescu reproşa criticii vremii preocuparea exclusivă pentru scriitorul imediat. Acest punct de vedere era, adaugă el, susţinut de E. Lovinescu, şi îi citează un pasaj din articolul apărut tocmai atunci în *Discobolul,* revista efemeră a unor tineri : „Sînt convins — spunea acolo Eugen Lovinescu — că tinerii scriitori ar fi condamnaţi să rămînă de-a pururi în apele sălcii ale unei mediocrităţi perfecte dacă şi-ar lua drept călăuză sau măcar imbold «personalităţile» şi «capodoperele» culturii noastre. Scriitorul tînăr trebuie să păstreze, faţă de tot ce au realizat triştii noştri predecesori, o neîncredere desăvîrşită..." Eu văd în frazele lovinesciene şi îndemnul indirect adresat tineretului de a fugi de epigonism, dar G. Călinescu are impresia că aici e denigrat trecutul. În consecinţă, textul lui Eugen Lovinescu e caracterizat drept „invectivă teoretică", „atitudine canibalică".

Din ignorarea elementului istoric, adaugă G. Călinescu, pierd îndeosebi revistele literare, a căror impopularitate în şcoală se explică în bună parte şi prin lipsa referinţelor critice la autorii studiaţi în manuale. Încheia, deplîngînd discocierea făcută între critică şi istorie literară : „Istoriografia a căzut pe mîna aventurierilor, iar critica noastră s-a transformat în cronică, lipsindu-se de cel mai util instrument de estimaţiune critică : raportarea la spiritul integral al unei li-

[6] *Critica istografică, Românîia literară,* nr. 36, 2 2octombrie 1932, p. I.

teraturi". Cei doi termeni rămîn deocamdată disociaţi, chiar în scrisul lui G. Călinescu, iar Eugen Ionescu, care comentează [7] imediat articolul lui G. Călinescu, extinde disjuncţia, pe care o socoteşte îndreptăţită, la întreaga critică contemporană : „Istoria literară justifică circumstanţial sau numai constată existenţa operelor literare — dar nu pune probleme de valoare. Ea poate fi, deci, o condiţie a criticii, dar, desigur, nu critica însăşi. Planurile criticii literare, care se întretaie undeva, sfîrşesc prin a se diferenţia net, clar." Concepţia lui Eugen Ionescu pleacă de la o realitate existentă în vremea lui. G. Călinescu va căuta ulterior să-şi precizeze ideile şi, din fuziunea istoriei şi a criticii literare, va face, teoretic şi practic, una din permanenţele activităţii sale.

2. *EXPERIENŢA* VIEŢII ROMÂNEŞTI

La 10 mai 1931, la *Curierul literar, Vremea* îşi vestea cititorii că : „D. G. Călinescu, colaboratorul nostru, a intrat în redacţia *Vieţii româneşti*. Domnia-sa va ţine o cronică literară şi va face şi „Miscellanea" revistei şi va colabora în acelaşi timp şi la *Adevărul literar*." Intrarea în redacţia *Vieţii româneşti* a rămas, atunci, în stadiul intenţiilor. Una din cauze trebuie să o fi constituit începerea lucrului la *Viaţa lui Mihai Eminescu*. Vor mai fi fost şi altele. Cert este că, din acel an, numele lui G. Călinescu apare cu oarecare regularitate în paginile revistei şi colaborarea sa atestă preocupări statornice. Cu excepţia studiului *N. Bălcescu şi Ciro Spontoni* (din nr. 5—6, 1932) şi a cîtorva cronici, dintre care amintim : *G.M. Zamfirescu — «Madona cu trandafiri» şi Ion Călugăru — «Omul de după uşă»*, toate celelalte sînt capitole împlinite sau fragmente din *Viaţa lui Mihai Eminescu : Gheorghe Eminovici, tatăl lui Eminescu* (nr. 9—10, 1931), *Eminescu, şcolar la*

[7] *Despre critică şi istorie literară, Idem*, nr. 38, 5 noiembrie 1932, p. 1, 2.

Cernăuți (nr. 11—12, 1931), *Raluca Eminovici și copiii* (nr. 1—2, 1932). Așadar, cînd lua împreună cu Mihail Ralea conducerea *Vieții românești*, G. Călinescu nu era un neofit în paginile bătrînei reviste ieșene.

De la 1 ianurie 1933, G. Ibrăileanu a renunțat la conducerea *Vieții românești*. Pregătirile se făcuseră mai înainte și la conducerea revistei, directorul recomandase pe G. Călinescu. Alegerea trebuie să fi căzut după ce G. Ibrăileanu citise și salutase entuziasmat în *Adevărul literar și artistic* apariția *Vieții lui Mihai Eminescu*. Data exactă la care G. Ibrăileanu a luat hotărîrea, împrejurările concrete în care G. Călinescu a primit codirectoratul nu le cunoaștem. Știm însă reacția lui G. Călinescu din scrisoarea expediată din București la 1 ianuarie 1933 lui G. Ibrăileanu [1] : „În urma binevoitoarei d-voastre recomandări, mi s-a dat însărcinarea să mă ocup de *Viața românească*. După cum veți vedea, mi-am luat această misiune în serios. Am alcătuit împreună cu d-nii Ralea și Sevastos un program de lucru. D. Ralea are să vi-l comunice negreșit în curînd. Deocamdată, numărul pe ianuarie trebuie să se prezinte cu scheletul reparat și să dea un conspect al tuturor generațiilor *Vieții românești*. După planul nostru, care are la bază ierarhia sub specia valoarei și a timpului, numărul viitor trebuie să se înceapă cu un articol critic sau cel puțin cu recapitulări în legătură cu existența *Vieții românești*, semnate de d-voastră. [2] Fără asta, eu mărturisesc că numărul mi s-ar părea ratat."

Rîndurile de mai sus nu indică vreo stare afectivă aparte ; era răspunsul unui om conștient de valoarea lui și care accepta oferta făcută ca un lucru cu totul normal, ba mai mult, ca ceva ce i se cuvine de drept. Însă cine urmărește atent revista în această perioadă nu poate să nu observe pasiunea deosebită pusă de G. Călinescu în redactarea publicației. Era primul mare prilej ce i se oferea, după două încercări eșuate, de a lua conducerea unei reviste, nu a oricăreia, ci tocmai a *Vieții românești*, cu drepturi absolute în organizarea părții ei literare.

[1] C. Botez și M. Bordeianu : *G. Călinescu — O scrisoare inedită din arhiva Ibrăileanu*, *Viața românească*, nr. 6, iunie 1965, p. 185.

[2] Articolul la care se referă expeditorul a fost scris : este vorba de editorialul *După 27 de ani*, apărut în *V. R.*, nr. 1, 1933.

G. Călinescu a condus sectorul literar al revistei doar treisprezece luni și jumătate — din ianuarie 1933 pînă la 15 februarie 1934 —, dar în această perioadă a izbutit să-i imprime o fizionomie proprie. Schimbările au început de la prezentarea grafică. Coperta era altfel gîndită. Titlul, *Viața românească*, și subtitlul, „revistă de literatură, artă și ideologie", închipuiau frontonul ; pe mijloc, culese cu litere mari și așezate între două bare de culoare roșie, erau puse numele de prestigiu ale colaboratorilor ; pe ultima treime a copertei se menționau cronicile permanente în următoarea ordine : „Antologie", „Miscellanea", „Cronica literară", „Cronica politică", „Cronica externă", „Cronica economică", „Cultura" (unde intrau rubrici fixe, variabile de la număr la număr, în funcție de materialul efectiv existent : „Filosofie", „Istorie", „Filologie", „Pedagogie", „Istorie literară", „Științe sociale"), „Cronica teatrală", „Cronica cinematografică", „Revista revistelor" etc.

Sub noua conducere, *Viața românească* a căutat să-și mărească numărul cititorilor și îndeosebi al abonaților, în care scop introducea apreciabile înlesniri materiale. Un anunț, redactat probabil dacă nu în întregime, cel puțin parțial după ideea lui G. Călinescu și publicat la sfîrșitul numărului pe aprilie 1933, reformula astfel condițiile de abonare : *Viața românească*, „în scopul de a contribui la răspîndirea gustului de citit în pături cît mai largi, s-a hotărît să facă înlesniri excepționale abonaților, și anume : persoanelor care se vor abona în grupuri de cîte zece, școlarii, învățătorii, studenții, profesorii secundari și ofițerii se vor bucura de o reducere de 50% din costul total al abonamentului." Spre a pune la punct eventualele comentarii, se preciza că reducerea nu avea caracter comercial, „pentru motivul că abonamentul întreg abia acoperă cheltuielile unei reviste așa de voluminoase", însă redacția participa „pentru rațiuni culturale cu jumătate la costul efectiv al numărului".

Apelul adresat cititorului nu a avut efectul scontat. După ce numărul pe mai apăruse în condițiile obișnuite, *Viața românească* a făcut o pauză de patru luni. În septembrie, în numărul 6—9, o notiță motiva tardivitatea prin pregătirile „făcute de noi în vederea ieftenirii revistei și transformării ei într-o publicație bimensuală. Aceasta spre a o pune la îndemîna tuturor și a-i da putința unui contact mai strîns cu

actualitatea". Într-adevăr, cu numărul 10, din 31 octombrie 1933, revista devine bilunară, în aproximativ 60—64 de pagini, şi preţul i se reduce la jumătate ; apariţia bimensuală continuă şi după ce G. Călinescu părăseşte efectiv redacţia. Cu numărul triplu, 10—12, din iunie 1934, *Viaţa românească* redevine lunară şi pe coperta interioară se precizează noii directori : Mihail D. Ralea şi dr. Ernest Ene ; din octombrie 1934, îşi ia vechea haină grafică.

Un program propriu-zis *Viaţa românească* nu a avut sub noua direcţie, dar în repetate rînduri G. Călinescu a căutat să imprime revistei, îndeosebi părţii ei literar-artistice, o nuanţă personală.

Mai întîi, *Viaţa românească* îşi vesteşte intenţia de a stăvili mediocritatea, propunîndu-şi a primi în paginile sale literatură de un anume nivel : „*Viaţa românească* primeşte şi va primi fără îndoială, scria G. Călinescu [3], multe încercări literare de la debutanţi. Se va citi întotdeauna cu interes şi, atunci cînd va avea suficiente temeiuri să creadă că trimiţătorul este un scriitor, va publica. Să nu se uite că *Viaţa românească* este o revistă de ultimă instanţă critică şi ca atare are obligaţia să nu facă ea însăşi experienţe inutile." În acelaşi număr, pe ultima pagină, o notă, redactată, după stil, tot de G. Călinescu, formula conduita faţă de „noua generaţie". Revista, se preciza, „nu va face greşeala să închidă ochii asupra realităţii înconjurătoare, dar nu va face nici eroarea de a uita imperativul valorii şi a primi cu excesivă îngăduinţă orice manifestare, sub cuvînt că e de generaţie nouă. *Viaţa românească* este cu prezentul prin preocupările ei ideologice şi reprezintă ultima generaţie, dar prin atitudinea ei estetică ea este abstractă şi conciliatoare şi în paginile ei vor sta alături scriitorii bătrîni şi cei tineri, în măsura în care meritul personal îngăduie". Se afirma continuarea tradiţiei vechii *Vieţi româneşti,* redacţia propunîndu-şi să armonizeze „cele două mari principii ale oricărui fenomen cultural : atitudine hotărîtă, politica ideologică şi socială, profesînd idei proprii, deoarece cultură înseamnă idee activă..."

Schimbările survenite în redacţie şi structura revistei au stîrnit, în presă, interes. Fără a urmări ceva anume, ci doar

[3] g.c. : *Redacţionale, Viaţa românească,* nr. 1—2, ianuarie-februarie 1933, p. 57.

a semnala efortul directorilor ei, Liviu Rebreanu vedea [4] în formula *Vieții românești* o publicație proaspătă : „Începe, zice el, o nouă revistă, care a adoptat doar titlul bătrînei reviste ieșene". Sarcasmul cu care răspunde G. Călinescu în următorul număr poate deruta, vădită fiind disproporția dintre înregistrarea binevoitoare a prefacerilor, făcută de Liviu Rebreanu, și duritatea ripostei: „*Viața românească* n-a îmbrățișat clasicismul, sau romantismul, sau realismul, sau altă școală literară, luînd poziție în contra celorlalte. În paginile sale a publicat scriitori de toate școlile și a lăudat sau a blamat scriitori de toate școlile, naționali și străini." În larga receptivitate a conducerii revistei față de tendințele cele mai felurite, în selectarea scriitorilor după criteriul valorii, G. Călinescu sesiza existența unui spirit critic și stabilea, forțînd puțin lucrurile, continuitatea spiritului și direcției critice.

G. Călinescu revine asupra orientării *Vieții românești* într-un limbaj mai aspru și cu aluzii străvezii la I. Valerian și Camil Baltazar [5], cărora, pe considerente estetice și nu numai pe acestea, le refuzase colaborarea : „Nici n-apucase s-anunțe reorganizarea și apariția regulată, și *Viața românească* s-a văzut deodată atacată cu vehemență", deoarece întotdeauna ea a fost „o revistă riguroasă în selectarea colaboratorilor ei. Debutul la *Viața românească* însemna și o consacrare. Revista aceasta nu face experiențe și nu ține să ghicească înainte de afirmare ce va fi în stare să facă cutare sau cutare publicist. *Viața românească* este o revistă de ultimă instanță critică. Cu această asprime care indispune atît pe unii publiciști, ea se află în situațiunea de a nu regreta nici o opinie și de a nu-și renega nici un colaborator." Formulat în acești termeni, criteriul estetic nu poate obține decît aprobare, însă el nu a fost aplicat cu strictețe, și *Viața românească* a făcut loc în paginile ei versificației lui Mihail Moșandrei, a lui Constantin P. Chioralia, Ion Ciocîrlan ș.a. Chiar cronicile literare ale lui G. Călinescu nu aplică, cum vom vedea îndată, criteriul valoric și sînt departe de fermitatea și seninătatea judecăților sale de mai tîrziu.

---

[4] *Intinerirea «Vieții românești»*, *România literară*, nr. 56, 11 martie, 1933, p. 1.

[5] *Inamicii «Vieții românești»*, *Viața românească*, nr. 4, aprilie 1933.

Reţinem un alt fapt ce confirmă intenţia nemărturisită a lui G. Călinescu de a da o orientare personală revistei. El ridică între atribuţiile redactorului pentru latura literară şi îndatoririle cronicarului literar o barieră peste care nu şi-a permis să treacă. Redactorul nu are căderea să ceară autorului modificarea materialului literar primit spre publicare conform gustului său : „Unde am ajunge dacă i-am spune d-lui Arghezi : «Poezia asta a dumitale nu-mi pare de soi, mai pileşte-o ? !» Am cădea într-un arbitrar impresionist, care ar pune o stavilă oricărei producţiuni literare.“ [6] Se întrezăresc aluziile indirecte la vechea conducere a revistei ieşene, care îşi făcuse un principiu din modificarea, fie doar stilistică, a materialelor primite.

Citind astăzi colecţia *Vieţii româneşti* din anul 1933 şi de la începutul anului 1934 şi comparînd-o cu anii anteriori sau ulteriori, observăm că nu ponderea critică domină în primul rînd. În perioada codirectoratului lui G. Călinescu, *Viaţa românească* nu a fost o revistă critică în sensul orientării imprimate *Jurnalului literar* din 1939. Ce aduce efectiv nou G. Călinescu, alături de Mihail Ralea, este stăruinţa de a pune în concordanţă conţinutul revistei cu titlul ei, de a face din *Viaţa românească* o expresie a vieţii intelectuale din România. *Viaţa românească* a fost un magazin superior, năzuind să ofere intelectualului român datele necesare cunoaşterii literaturii şi artei, a ştiinţei şi a celorlalte aspecte ale vieţii sociale, mergînd pînă la... sport.

Ce întreprinde concret G. Călinescu în vederea atingerii ţelului propus ? Întîi şi întîi face loc în coloanele publicaţiei, cu multă deferenţă, colaboratorilor tradiţionali ai *Vieţii româneşti* : „Colaboratorii de pînă ieri ai revistei, selectaţi cu toţii după raţiuni estetice, trebuie neapărat să rămînă, şi colaboratorii ei de azi, pentru că ei sînt realmente actuali.“ Totodată, revista se deschidea poeţilor şi prozatorilor, care, fără a fi suficient de cristalizaţi în conştiinţa publicului, circulau în sfera restrînsă a cunoscătorilor. Şi nu întîmplător, în acelaşi număr, la aceeaşi rubrică, imediat sub răspunsul dat lui Liviu Rebreanu, din care am izolat fraza de mai sus, G. Călinescu adresa entuziasmat „Un salut de bună venire“ celor „patru noi colaboratori ai *Vieţii româneşti*, care apar în numărul de

[6] Vezi „*Miscellanea*“, *Viaţa românească*, nr. 12, 15 decembrie 1933.

față" și, preîntîmpinînd posibilele obiecții ale confraților, motiva : „Prezența d-lor Ion Vinea și Camil Petrescu nu trebuie de loc socotită un act de inexplicabilă inconsecvență [...]. Lipsa pînă acum a acestor scriitori, într-o publicație care a lansat acum cîțiva ani pe domnii I. Teodoreanu și Al. A. Philippide, trebuie pusă pe seama unor împrejurări străine de concepțiile ei."

Răsfoirea colecției revistei din perioada codirectoratului călinescian e edificatoare. Numelor întîlnite cu mai mult sau mai puțină regularitate în anii anteriori : Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Pillat, O. Goga, Tudor Vianu, I. Agîrbiceanu, Paul Zarifopol etc., etc., li se adaugă Ion Barbu cu poezia *Încleștări* (nr. 11, 15 noiembrie 1933), V. Voiculescu, *La pragul minunii* (nr. 3, 15 februarie 1934), Ilarie Voronca, *Orașul fără nume* (nr. 10, 31 octombrie 1933) ș.a.

Reținatenția, cum e și firesc, rubricile redactate de G. Călinescu. În *Album* erau reproduse citate agramate din scrierele acelor autori care dovedeau fie insuficientă cunoaștere a limbii, fie ignoranță. Ea prevestește *Prostologhiconul* din *Jurnalul literar*. Deseori, G. Călinescu redactează „Revista revistelor" ; o singură dată semnează, cu inițiala C., *Cronica plastică* despre Constantin Baraschi : „...La d. Baraschi se simte o autenticitate primitivistă ca a olarului sau a iconarului" (nr. 4, 1933).

Cu mai multă regularitate redactează G. Călinescu „Miscellanea" poate și pentru că rubrica corespundea mai bine temperamentului său : îi permitea să reacționeze imediat în cele mai variate probleme. Inițial, rubrica nu e semnată ; mai apoi, e iscălită *Nicanor et comp.* Că e redactată de G. Călinescu e neîndoios : este stilul lui și sînt problemele ce l-au interesat statornic ; ori de cîte ori o notă la aceeași rubrică a fost întocmită de altcineva, ea a fost semnată. În *Traduceri și literatură originală* (nr. 3, martie, 1933), G. Călinescu dezvoltă ideea nereceptivității cititorului român pentru literatura originală, idee pe care va fi întreprinsă ancheta din *Jurnalul literar* peste șase ani. Remarcînd apariția în limba română a unor cărți admirabile : *Răscoala, Patul lui Procust* și altele, comenta : „E lucrul cel mai banal din lume să întîlnești persoane care să nu fi citit *nimic* (subl. aut.) din literatura română. Trebuie o propagandă serioasă, o reeducare energică a gustului și demni-

tății în favoarea cărții naționale, și *Viața românească* e oricînd gata să publice, începînd din viitor, opiniile și propunerile cititorilor ei în această privință". La aceeași rubrică, G. Călinescu răspunde adversarilor *Vieții românești*, remarcă *Scriitori noi* (nr. 5, mai, 1933), scrie necrologuri pline de simpatie pentru *Spiridon Popescu* și *Axentie Frunză* (ibid). Altădată (nr. 10, 31 octombrie 1933), își spune cuvîntul în problemele școlii, ale publicațiilor „așa-zise tinerești", despre *Gramatica la radio* (nr. 11 bis, 30 noiembrie 1933), ori privește sceptic, în *Refuzăm „bateți laba, băieți!"*, juvenilitatea agresivă a „tinerei generații".

Mai puțin semnificativă decît s-ar crede este cronica literară, pe care G. Călinescu a ținut-o permanent. Se observă tendința de a transforma rubrica într-o oglindă a mișcării literare din România. Din întîiul număr, un post-scriptum conținea în germene ideea : „Această cronică va recenza cu obiectivitate toate operele literare apărute în cuprinsul unei luni, cu condiția ca ele să fie depuse la redacție de către domnii autori sau editori". Întîiul dezavantaj de aici a venit. Obiceiul, atunci, era ca un cronicar literar să scrie despre volumele pe care autorii sau editurile interesate în vînzarea cărții le trimiteau gratuit redacțiilor. Cronicarul literar nu recenza ce vroia, sau mai bine zis preferințele sale cădeau pe un plan secund. De aceea, în mai multe rînduri, G. Călinescu scrie despre cărți minore și uneori chiar din afara sferei literare.

Dacă pentru unele aprecieri i se pot găsi circumstanțe atenuante (*Literare* de Aristide Blank, de pildă : mare financiar, Blank era omul care contractase cu Gala Galaction, pentru suma de 250 000 de lei, traducerea integrală a *Bibliei*, și Mecena nu trebuia indispus), pentru altele nu e de găsit nici o scuză. Iată cîteva succinte caracterizări, toate culese din numărul pe aprilie, 1933, al *Vieții românești* : „Cu *Oraș patriarhal*, d. Cezar Petrescu a mai bătut încă o verigă din acel lanț gros cu care vrea să lege laolaltă toată realitatea vieții românești" ; „...aceste însemnări dintr-o expediție cinegetică în nordul țării dezvăluiesc un umor de cea mai bună calitate, o cultură solidă și o ironie de o rară causticitate" *(Dinu Nicodin — «Lupii»)* ; „D. Peltz dovedește cu fiecare carte pe care o scrie că se apropie de acea maturitate de la care putem aștepta opere de mare tensiune" *(I. Peltz — «Amor încuiat»)*.

Recenziei îi lipsea încă siguranța, nu situa estetic scrierea și scriitorul în ansamblul valorilor naționale. Un exemplu îl constituie cronica literară la romanul lui Ionel Teodoreanu, *Golia*. (V. R. nr. 1, 15 ianuarie 1934).

Golia îi producea „plăcere estetică" și, în consecință, caută „cauzele obiective ale acestei plăceri". După o scurtă rezumare a narațiunii, este subliniat raportul dintre eroi și mediu. Reacția tactilă la mediul putred, mobilele vechi și interioarele vetuste, sugerează decrepitudinea, sterilitatea, pe cînd verdele ierbii dă acelorași eroi „bețiii și pulsații". Puzderiei de fructe din paginile romanului, i se găsește îndreptățire estetică : ele ar simboliza regenerarea, vitalitatea, tot „ceea ce este mai bun în opera d-lui Ionel Teodoreanu". Eroii înșiși se împart în două categorii : „de o parte, diferitele trepte de sănătate, pe de alta, multiplele grade de infirmitate..." Toate aserțiunile sînt însoțite de numeroase citate, ce dau impresia de copiere a fișelor de lectură. Citatele nu au rol estetic, funcția lor este pur exemplificativă.

Cînd scriitorul e perceput cu entuziasm, ca în cazul lui Jean Bart [7], el nu e, totuși, așezat în relații istorice, comparat sub raport valoric cu contemporanii. De la colaborarea din *Gîndirea*, evocarea lui Jean Bart este singura încercare notabilă a criticului de a prezenta monografic personalitatea unui scriitor, nu fără șovăire în judecata estetică, îmbinată cu participarea subiectivă a autorului la comentariu. Părîndu-i-se poetică antiteza dintre imaginea copilului „născut într-un orășel colbăit de provincie, copilărind în cetatea moartă a Iașilor", ca într-un „vestigiu de Atlantidă", și ofițerul de marină ce privea de pe puntea de comandă, „cu un sentiment de devenire universală, fluiditatea apelor", Jean Bart e văzut ca un mare neliniștit, colindînd, torturat de nostalgii, mările și oceanele. Literatura lui Jean Bart, autor de structură sentimentală, nu susține o atare imagine. Eronată este și aserțiunea că arta lui Jean Bart ar fi „de o fermecătoare simplitate", din care cauză „critica va întîmpina dificultăți serioase în a o defini". Sub crusta simplității se ascunde numai simplitate, profunditatea bănuită atunci era impresia unei lecturi sumare. Afirmații ca : „Jean Bart era de altfel un om mult mai complex decît îl arătau puținele schițe și nuvele scrise pe apu-

[7] *Jean Bart, Viața românească*, nr. 5, mai 1933.

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

cate" ; „Jean Bart se relevă întotdeauna ca un sociolog, preocupat de soarta individului în societate și univers" rămîn formulări de suprafață.

După *Jean Bart*, o vreme, G. Călinescu nu va mai face asemenea portrete. Că exagerase, nu se poate să nu-și fi dat seama. Ulterior, s-a ferit a epiciza biografiile minore, excepțînd cazurile cînd a vrut să caracterizeze o epocă. Din viața lui Jean Bart va reține în *Istoria literaturii române...* atît : „Jean Bart (Burdujeni, 1877—13 mai 1933) era fiul generalului Panait Botez".

Cronicile literare din primele numere ale *Vieții românești* reținînd atenția și pentru alte considerente. G. Călinescu analizează un mare număr de cărți, unele capitale, o recunoaște singur, pe un spațiu foarte restrîns. În numerele 1—2 (1933) ale *Vieții românești* recenzează pe patru pagini și jumătate de revistă, în următoarea ordine : *C. Stere — «În preajma revoluției», III ; M. Sadoveanu — «Uvar» ; L. Rebreanu — «Răscoala» ; Ion Pillat — «Caietul verde» ; Ion Minulescu — «3 și cu Rezeda 4» ; Dragoș Protopopescu — «Iarmarohul metehnelor»*. Procedeele tehnice sînt cele obișnuite. G. Călinescu caută una sau cîteva note fundamentale: „Ceea ce izbește din capul locului aici și pune în umbră orice scădere posibilă, scrie el despre *Răscoala,* este marea putere de a analiza subconștientul mulțimii". Și mai departe : „Însușirea tehnică de căpetenie este îndemînarea de a cumula și desfășura încet faptele pentru ca din ele să iasă impresia de haotic". Urmează în continuare citate abundente. Alteori, cronicile sînt reduse la o propoziție, două. O reproducem în întregime pe cea făcută la volumul lui Dragoș Protopopescu : „Nuvelele lui Dragoș Protopopescu relevă în autor mai multă cultură și inteligență decît talent. Pentru că chinuite toate în vederea obținerii unui humor englezesc, ele par și sînt, prin conținut și manieră, niște pastișe."

În scurtimea excesivă a comentariului, cineva [8] a văzut inaugurarea unei maniere personale de a face cronică literară. În realitate, G. Călinescu realiza un mod onorabil de a se achita de sarcinile cronicarului literar. Scria în această perioadă săptămînal cronica literară în *Adevărul literar și artistic* și e

[8] Dumitru Hâncu : *[G. Călinescu] Co-director al «Vieții românești», Viața românească,* nr. 6, iunie, 1965, p. 159.

într-adevăr rar faptul ca același cronicar să scrie despre aceeași carte la două reviste literare de mare circulație. Cronicile din *Viața românească* sînt reluări ale cronicilor din *Adevărul literar și artistic*. Ideile rămîn identice, greutatea cronicii căzînd pe izolarea citatului, de regulă, același ca în *Adevărul literar și artistic :* să se compare cronicile la *Uvar, Răscoala, În preajma revoluției, IV (Hotarul), Caietul verde, Aventurile din strada Grădinilor, Adela* și altele. Că procedeul nu-i recomandabil este altceva. De altfel, G. Călinescu nu l-a urmat întocmai și, în cronicile : *Damian Stănoiu — «Ucenicii Sf. Antonie»* (*V. R.*, nr. 11 bis, 30 noiembrie 1933), *Ion Pillat — «Scutul Minervei»* (*V.R.*, nr. 3, 15 februarie 1934) și altele, revine la vechea formulă.

În definitivarea liniilor fundamentale ale personalității călinesciene, însemnătatea experienței *Vieții românești* nu poate scăpa. Fără stadiul acestei activități redacționale, nu e de conceput soliditatea principiilor pe care a fost edificat *Jurnalul literar*. Înlăturînd de pe paginile *Vieții românești* zgura timpului, simțim astăzi caldă încă cenușa focului neistovit de atunci ; din loc în loc, cîte un cărbune arde mocnit ; altul, adesea, simțind aerul, izbucnește într-o flacără la fel de vie ca odinioară, scăldînd pentru o clipă în lumină profilul turnat în bronz al personalității călinesciene.

3. PRELUDIU

După experiența *Vieții românești*, G. Călinescu rămîne colaboratorul permanent al *Adevărului literar și artistic*, săptămînal la care scria sporadic din 1931 și cu regularitate din ianuarie 1932, și vreme de șapte ani numele lui se identifică cu viața magazinului revuistic condus de Mihail Sevastos.

La începutul anului 1932, ca și în activitatea din paginile *României literare*, scrisul călinescian trădează o mare ușurare. El romanțează pentru cititor întîmplări din Evul Mediu euro-

pean, accentul fiind pus pe misterios, sinistru și într-o anume măsură pe erotism. Asemenea compuneri erau în gustul vremii, și paginile revistelor — ale *Adevărului literar și artistic*, în primul rînd — erau pline. G. Călinescu narează *O farsă sinistră în vremea Renașterii* (nr. 580, 17 ianuarie 1932), refăce datele legate de *Procesul și moartea unei tinere ucigașe* (nr. 584, 14 februarie 1932) sau scoate la lumină *Adevărata poveste a lui Romeo și a Julietei* (nr. 582, 31 ianuarie 1932). Inspirate din obscurii prozatori italieni ai vremii: Bandello, Da Porto ș.a., narațiunile călinesciene iau o adevărată turnură senzațională. Iată capitolele în care e divizată *O crimă pasională din secolul al XVIII-lea : O femeie frumoasă de pe vremea lui Ludovic al XIV-lea ; Ce-am făcut ca să mă ucideți ? ; Uneori, frumusețea e o povară grea ; Crunta răzbunare a doi îndrăgostiți* etc. Maniera e romantică, pasiunile antitetice și contrastele joacă rolul precumpănitor. G. Călinescu însuși le găsea meritul în evocarea spiritului și culorii epocii, a decăderii moravurilor, a cruzimii.

Pe neprevenit, frecvența colaborării lui G. Călinescu în săptămînalul lui Mihail Sevastos, unde semna de regulă două-trei materiale, cît și prezența în paginile *României literare*, ale *Vieții românești* și, mai tîrziu, în *Revista Fundațiilor Regale* îl umple azi de uimire, iar volumul de muncă bănuit în spatele fervorii publicistice de-a dreptul înspăimîntă. În deceniul al patrulea, nu întîlnim alt critic care să aibă o atît de amplă activitate. Întrebarea iscată numaidecît este aceasta : de ce la G. Călinescu publicistica trece pe primul-plan ? Ce motivează imperioasa nevoie de a fi prezent săptămînal în paginile presei literare ? De ce îi repugnă solitudinea meditației în bibliotecă ? Superficial, s-ar putea găsi repede răspunsuri satisfăcătoare : G. Călinescu scrie articole în care combate afirmația maioresciană a antinomiei critic-artist, deoarece se simțea în stare să dovedească contrariul : era firesc, deci, să-și publice capitole din romanul la care lucra ; tipărește postumele eminesciene, fiindcă se cerea rapiditate : numărul eminescologilor era mare și voia să evite eventualele acuzații de a se fi folosit de contribuția altora ; a primit conducerea părții artistice a *Vieții românești* pentru că, din primul an al intrării în publicistică, a năzuit să aibă o revistă personală. Cum poate fi motivată atunci constanța — oarecum relativă

inițial — cu care scrie cronică literară la *Adevărul literar și artistic*, iar, în 1933, are exclusivitatea aceleiași rubrici la două reviste ? Pentru cine știe cum se scrie o cronică literară de un om care lucrează concomitent la un roman și la un studiu despre opera celui mai mare poet român, și pe deasupra este și profesor secundar, efortul și mai cu seamă împuținarea inevitabilă a timpului afectat lucrărilor fundamentale sînt evidente. În afara oricărei discuții, inegalitățile *Operei lui Mihai Eminescu* vin și din excepționala, irepetabila pînă acum cheltuire a autorului. Scrisul statornic constituia rațiunea însăși de a exista a lui G. Călinescu, el contribuia la păstrarea și consolidarea popularității create prin *Viața lui Mihai Eminescu*.

În ansamblul activității călinesciene, cronica literară ținută în coloanele *Adevărului literar și artistic* ocupă un loc de nebănuită însemnătate ; împreună cu prezența ulterioară, intermitentă și numai pentru o scurtă perioadă în paginile *Vieții românești* și a *Revistei Fundațiilor Regale*, cronica literară călinesciană se subordonează unei întreprinderi gigantice : pregătirea *Istoriei literaturii române*... Celor care mai cred că *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* a ieșit din neant, paginile revistei *Adevărul literar și artistic* le stau mărturie a unei munci încordate și de durată ; rîndurile din aceeași *Istorie*... prin care G. Călinescu se excludea din grupul criticilor profesionali („G. Călinescu [...] n-a scris cronică literară decît întîmplător și în scopuri experimentale, dedicîndu-se cu predilecție literaturii sau istoriografiei“ [1]), ce vor fi provocat zîmbetul multora la apariție, iar în anii din urmă au fost interpretate ca o simplă maliție, se dovedesc a fi, la un studiu atent, realitate. Așa se și explică răceala cu care G. Călinescu a întîmpinat aluziile la activitatea sa de critic literar, ori zîmbetul ironic cu care a tăiat propunerile necunoscătorilor de a-și aduna „cronicile“ în volum. Substanța cronicilor literare călinesciene a fost trasă toată în *Istoria literaturii*... Ce a lăsat la o parte era prea de tot neînsemnat ca să merite, după părerea sa, a figura într-un volum. În acest fel, G. Călinescu a căutat să

[1] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ed. Fundațiilor Regale, 1941, p. 829.

evite o posibilă învinuire * în genul aceleia pe care el însuşi i-o adusese lui Eugen Lovinescu.

Şi-a pus G. Călinescu de acum, conştient, problema alcătuirii unei istorii a literaturii române ? Cunoscînd omul ce năzuia întotdeauna spre lucrări fundamentale — singur mărturiseşte în prefaţa *Istoriei literaturii române... :* „formaţia noastră nu îngăduia eforturi literare în gol" —, putem răspunde afirmativ. Propunerea lui Al. Rosetti, directorul „Culturii Naţionale", cădea pe un teren oarecum pregătit. Între cei doi au avut loc convorbiri prealabile, şi Al. Rosetti mărturiseşte public [2] a vedea în G. Călinescu singurul critic în stare a întreprinde alcătuirea unei istorii literare integrale a literaturii române : „Supleţea de care a dat dovadă dl. Călinescu în acest volum *(Viaţa lui Mihai Eminescu, n.n.),* inteligenţa şi profunda sa înţelegere a faptelor şi oamenilor fac din d-sa bărbatul cel mai indicat pentru a ne da o *Istorie a literaturii române* populată cu figuri, nu cu umbre."

Orientată, cu minime excepţii, exclusiv spre acest ţel, cronica literară călinesciană se înfăţişează ca un vast şantier din care, prin prefaceri succesive, s-a plămădit materia *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent.* Perioada 1932-1938 rămîne totodată perioada formării definitive a criticului literar G. Călinescu : unei etape de căutări, în care aproape totul era luat de la început, îi urmează o alta de relativ echilibru, încheiată spre sfîrşitul anului 1937 şi începutul anului 1938. Cînd va izbuti să o scrie exemplar, G. Călinescu renunţă definitiv la cronica literară pentru aproximativ un deceniu : cronicarul cedează locul istoricului literar.

Întîia perioadă a acestei evoluţii, care se întrepătrunde cu activitatea publicistică de la *România literară* şi *Viaţa românească,* se situează între ianuarie 1932 şi martie 1934. Preocupat în anul 1932 de *Cartea nunţii,* absorbit în 1933 de reorganizarea *Vieţii româneşti* şi de redactarea *Operei lui Mihai Eminescu,* G. Călinescu aşază cronica literară la periferia activităţii sale. Comparate cu medalioanele din *Gîndirea,* apărute în 1927 şi 1928, cronicile literare din anii 1932 şi 1933 nu au aceeaşi scînteiere, ba chiar, aproape insesizabil, deasupra lor

* Vezi capitolul *...aere perennius.*

[2] *G. Călinescu — «Viaţa lui Eminescu»*, *Mişcarea*, nr. 431, 6 mai 1932, p. 1.

pîlpîie o senzație de nesiguranță. În această primă etapă este vizibilă lupta surdă pentru desăvîrșirea expresiei, pentru stăpînirea pînă la minuție a tehnicii, însă o consemnare la zi a fenomenului literar în genul lui Pompiliu Constantinescu nu întîlnim în scrisul său. Ori de cîte ori se ivește prilejul, G. Călinescu fuge de analiza cărților de proză și poezie și introduce în spațiul rezervat cronicii literare scrieri din sfera mai largă a culturii : *Étude sur le style de Sainte Augustin dans les „Confessions" et „la Cité de Dieu"* de Const. I. Balmuș ; *Étude sur la langue de la philosophie morale chez Cicêron* de Marin O. Lișcu (*A.L.A.*, nr. 596, 8 mai 1932) ; *Carpe rosam* de Anita Belciugățeanu (*Idem*, nr. 586, 13 martie 1932) ; creionează portretele unor oameni (*Claudiu Isopescu, Idem*, nr. 625, 27 noiembrie 1932), *Ovid Densusianu, (Idem*, nr. 626, 4 decembrie 1932 etc.) sau analizează orice volum care are o cît de mică atingere cu viața și opera lui Eminescu. Deocamdată, criticul G. Călinescu își stabilea reperele.

*

Prin formație intelectuală și temperament, G. Călinescu este un clasic, și revelatoare sînt în această privință luările de poziție în problemele criticii. Într-un argument la cronica unei cărți de versuri a lui Pillat, subliniindu-și sentimentul acut al trăirii clasicității în plină contemporaneitate, și-a definit structura : „Cînd aud zgomot de centaur, am un tropot aproape imediat în urechi. Mi se pare că mă urc pe spinarea unui cal enorm din capul căruia se desface însă un tors hirsut de om, care cu fața bărboasă și întoarsă îmi vorbește, cum vorbea Chiron ciracului său Ahile. Cînd văd caprele cu coarne răsucite alergînd în panică, mă întreb dacă printre ele, mai către sfîrșit, nu e ascuns și Pan. Eroii homerici mi se înfățișează ca ființe vii, tolăniți pe iarba uscată lîngă mormanul de suliți și paveze, în fața unui foc pe care se rumenește un bou jupuit. Într-un cuvînt, numele proprii ale mitologiei și culturii grecești pot deștepta în mintea mea fantome, cu o existență obiectivă, ce pot întuneca o clipă chiar percepția lumii concrete."

Năzuința spre claritate, spre limpiditatea ideilor, tipic clasică, alcătuiește o constantă a gîndirii estetice călinesciene. Una din principalele obiecții făcute lui Pompiliu Constanti-

istorică, determinația genului, stabilirea influențelor și o încheiere", dar tocmai la G. Călinescu e foarte vizibilă preexistența unui schelet compozițional în jurul căruia se organizează comentariul critic în trei trepte : o scurtă introducere, unde e abordată o problemă teoretică, expunerea subiectului și izolarea unor fragmente reprezentative, ultimele două momente alcătuind miezul cronicii. Trecerea de la întîiul la al doilea moment se face aproape invariabil prin aceeași propoziție : „Care este subiectul romanului ?" (*T.T. Braniște — «Băiatul Popii»)*; „Subiectul este acesta" *(Gib I. Mihăescu — «Femeia de ciocolată»*, *A.L.A.*, nr. 678, 3 decembrie 1933) ; „Tema din *Doctorul Taifun* este aceasta" (*Gala Galaction — «Doctorul Taifun»*, *Idem.*, nr. 676, 19 noiembrie 1933) ; „Mai mult decît orice ne va documenta subiectul însuși al romanului" (*Cezar Petrescu — «Oraș patriarhal»*, *Idem*, nr. 648, 7 mai 1933) ; „povestirea pe scurt a subiectului va arăta cititorului..." (*C. Ardeleanu — «Viermii pămîntului»*, *Idem*, nr. 655, 25 iunie 1933). Repetîndu-se, structura devine monotonă. Narareа subiectului e făcută neutru, ca un element distinct al conținutului. Abia presimțit, elementele demonstrației se încheagă pe parcurs într-o metodă personală de analiză, caracterizată prin refuzul digresiunii parazitare și a generalizărilor vagi. Pentru G. Călinescu, opera literară este efectiv o realitate artistică și asupra ei se apleacă cu atenția specialistului căruia i s-a adus spre studiu un caz particular.

Marile cărți ale anilor aceștia sînt toate prețuite și, semn de deferență, unele sînt așezate pe prima pagină a revistei. La cîteva săptămîni de la apariție, e analizată *Răscoala (A.L.A.* nr. 634, 29 ianuarie 1933, p. 1) , frazele, prin adîncimea sugestiilor, sînt turburătoare : „Pe dată ce ne coborîm în domeniul instinctului, în sufletul masei, d. Rebreanu devine un scriitor de o putere nebănuită, cu neputință de depășit de altcineva. Analiza logicii și a afecțiunilor colective sînt așa de acute, așa de zguduitor de vii, încît simți nevoia să dai scriitorului un apelativ mai puțin banal decît talentul, geniul bunăoară, într-atîta forța creatoare depășește orice socoteli critice mărunte." Cu admirabile intuiții relevă psihologia masei : „Pregătirea înceată a sufletelor pentru nemulțumire, propagarea ideilor, acordarea urilor individuale cu pornirea colectivă, revolta pasivă prin incapacitatea de a mai crede în făgăduieli, disoluția încetul cu încetul a spiritului de autoritate, crearea miturilor,

dezlănțuirea bestialității, determinarea neprevăzută a mișcărilor și instinctul de turmă, frica bestială și restabilirea sentimentului de dependență, toate aceste stadii sînt tratate de d. Rebreanu cu mijloace shakespeariene" — sau surprinde caracteristica stilului : „...fiecare pagină e incoloră ca apa mării luată în palmă, dar ne aflăm totuși în fața unei mări înfuriate".

S-ar putea adăuga cronicile literare despre *Patul lui Procust* (*Id.*, nr. 640, 12 martie 1933); *Rusoaica* (*Id.*, nr. 653, 11 iunie 1933) și altele.

*

Întreruptă o jumătate de an, în urma unei puternice astenii, G. Călinescu și-a reluat activitatea la *Adevărul literar și artistic* la 9 septembrie 1934. De la această dată se observă în scrisul său un spor calitativ, tehnic, dar mai cu seamă estetic, în perceperea literaturii contemporane. Facultatea de selecție valorică a crescut încă mai mult și cartea de poezie sau de proză nu mai e privită cu ochiul celui ce s-a hrănit substanțial cu literatura clasică. Tot mai vizibil sînt alese liniile de rezistență ale operei, se stabilește ierarhia valorică. Cu mai multă repeziciune reliefează liniile friabile ale cărții, discerne filonul de aur acolo unde există, intuiește exact manierele străine. În siguranța călinesciană trebuie să-și fi spus în mare măsură cuvîntul hotărîtor [4] și studiul poeziei eminesciene, la care istoricul literar continuă să lucreze pînă spre sfîrșitul anului 1935. Lirica eminesciană îl dusese departe în adîncurile neobișnuite ale poeziei, spre temele fundamentale ale liricii mari de totdeauna și, ceea ce rămîne esențial, studiul operei eminesciene creează premisele integrării elementelor romantice în gîndirea estetică a lui G. Călinescu.

Că în conștiința criticului s-au produs clarificări de amploare, că avea un „concept" al său despre poezie, cum se exprimă într-un rînd, stă mărturie fierberea existentă în atîtea

[4] Ascendenta receptare a literaturii în acești ani nu exclude abaterile întîmplătoare și stagnările temporare. Uneori, G. Călinescu laudă un volum, chiar de poezie, de tot insignifiant, cum procedează cu uitata culegere de versuri a unui Horia Ghiea (*A.L.A.*, nr. 729, 18 noiembrie 1934), desigur, tot pe criteriile unei estetici clasiciste. Raportate la ansamblul activității acestei perioade, asemenea manifestări rămîn accidentale.

cronici. Cel mai mic pretext oferă ocazia teoretizării unui principiu sau altul și nu de puține ori comentariul amintește pasajele cunoscute din *Opera lui Mihai Eminescu*. Spre a ne opri la un singur exemplu, să urmărim cum e discutată problema sincerității [5] în artă. După disocierea prealabilă a noțiunii, în funcție de sferele în care e folosită — „prin sinceritate în artă se înțelege starea de grație, nesimulată, oracolul liric autentic" —, G. Călinescu condiționează marea poezie de gradul de intelectualitate al poetului. „Poezia este în fond un proces intelectual, adică de cunoaștere a esențelor lumii (nu însă discursiv, firește), așadar, poetul se cade să fie un mare intelectual, un om ajuns la problemele de sus ale lumii, puse sub forma cîntecului. Caracteristic la poetul mare este de a da, indiferent de intenția filosofică, materie și gîndirii discursive și apoi de a formula problemele esențiale cu o simplicitate, cu o nuditate de verset biblic." Și, revenind la problema inițială, subliniază : „Sinceritatea în artă constă dar : în realitatea momentului intelectual celui mai înalt căruia îi corespunde simplitatea supremă". G. Călinescu reproșa poetului român că „nu trăiește cu adevărat poezia în înțelesul ei curent de oglindă a esenței lumii. El nu-și ia drept carte de căpătîi pe Virgiliu, pe Dante, pe Hugo, pe Baudelaire, pe autori, în sfîrșit, cu amplitudine imensă, de la care să învețe cum să gîndească poetic. Preocuparea lui e măruntă, exterioară, să imite pe cel mai proaspăt anonim francez sau să găsească o păcătoasă de imagine. În fond, și originalitatea formală vine dinăuntru, nu din afară, și dacă nu poți găsi o comunitate de vedere cu marii poeți, cum poți fi însuși poet ?" Și încheia : „Ceea ce-i lipsește poetului român este așadar cultura poetică substanțială, adîncă." Cultura celui ce scrie versuri și, în subsidiar, stăpînirea exemplară a limbii sînt atitudinile esențiale prin care judecă estetic poezia G. Călinescu.

Așezată între cele două puncte de referință, cronica literară călinesciană se mișcă pe o întreagă scară valorică. Căutînd, de pildă, liniile viabile ale poemului *Evul Mediu* din ciclul în care N. Davidescu își propusese să scrie „un cîntec al omului", criticul arată disproporția dintre veleitățile autorului și epopeile efectiv realizate ale literaturii universale. Lip-

[5] G. Călinescu : *Cronica literară*, *A.L.A.*, nr. 825, 27 septembrie 1936, p. 7, 10.

sindu-i invenţia, imaginaţia, N. Davidescu nu şi-a putut clădi poemul pe o mare idee poetică. Văduvit de acest suport, volumul a rămas un „compendium de istorie versificat".

Cînd nu serveşte să demonstreze lacunele existente în cultura poetului, examenul versificaţiei sub raportul limbii are rostul de a denunţa falsul ermetism,[6] faţă de care s-a arătat totdeauna potrivnic. Strofa următoare din *Zogar :*

În ceaţă m-am zărit, pe clin, păstor
Cum vremuiam cu pas lumesc, străjer,
O sarică duhnind a sicomor
Cădea pe-o spată-ntoarsă către cer...,

este însoţită de comentariul : „Vasăzică poetul se închipuie păstor pe-un deal. Străjer şi păstor nu-i tot una. În nici un caz străjerul n-are nevoie de pas, fiindcă străjerul stă. De altfel, pentru ca o spată să poată fi îndreptată către cer e nevoie ca păstorul să stea jos culcat pe-o rînă. *A vremui străjer* e un fel de a vorbi colorat, dar greşit, fiindcă *a vremui* nu înseamnă în româneşte *a-şi petrece vremea,* ci *a fi timp rău.* N-am mirosit de curînd o sarică, dar m-ar mira să miroasă a... sicomor." Şi formula ideea pe care o va dezvolta ulterior : „hermetismul înseamnă sinteză, nu absurdităţi".

În analiza prozei, G. Călinescu era dezavantajat de neefectuarea unui temeinic studiu prealabil al unui mare prozator. Că lucrurile stau într-adevăr aşa o confirmă cronica la *Ochii Maicii Domnului.* (*A.L.A.* nr. 749, 14 aprilie 1935, p. 9). Sesizarea valorii şi semnificaţiei cărţii în ansamblul producţiei literare a anului n-ar fi fost posibilă fără meditarea prealabilă pe marginea prozei lui Eminescu. *Ochii Maicii Domnului* „nu este o operă de tip comun şi aş putea spune că numind-o nuvelă romantică de mod german îi vom înţelege mai bine substanţa. Caracteristica nuvelei romantice (şi un model îl avem în *Cezara* lui Eminescu) este de..." etc.

Parcurgerea cronicilor dedicate cărţilor de proză nu mai lasă senzaţia de evoluţie lentă, dar temeinică, vădită în cazul poeziei. Pînă spre sfîrşitul anului 1936 şi începutul anului 1937, aprecierea prozei deconcertează şi oscilaţia şochează. Sînt cro-

[6] *N. Davidescu — «Roma» ; Ion Pogan — «Zogar», A.L.A.,* nr. 789, 19 ianuarie 1936, p. 7.

nici literare scrise la sfîrşitul lui 1934, de pildă, foarte bune şi altele scrise doi ani mai tîrziu, cărora eşti tentat să le refuzi, pe latura aprecierii valorice, paternitatea călinesciană. Multe culegeri de nuvele şi romane, uitate cu desăvîrşire azi, lăsate la o parte şi de G. Călinescu în redactarea definitivă a *Istoriei...*, sînt prezentate cititorului cu îngăduinţă. Fenomenului, dovadă a unei lucidităţi permanente, a încercat să-i dea o explicaţie G. Călinescu însuşi : „Neaşteptata recoltă" de romane a anului 1935 ar fi găsit critica „nepregătită încă să priceapă rostul acestui gen". Spre a înlătura greşelile posibile în apreciere şi a evita eventualul reproş de a nu fi intuit valoarea unei cărţi sau a alteia, criticul trebuie să fie „mai cu seamă preocupat de valoarea literară a romanului", acesta constituind singurul „indiciu serios" al durabilităţii scrierii. În consecinţă, cronicarul „va trebui să se mulţumească cu verificarea unui minimum de condiţii artistice şi să aştepte o desfăşurare mare de forţe literare naţionale spre a încerca o ierarhizare". Fraza este o justificare, dar numai, subliniez, parţială. Prin urmare, temător a nu greşi, cu atenţie analizează G. Călinescu scrieri aflate la periferia valorică a literaturii, numai pentru că, potrivit cerinţei mai sus exprimate, întruneau un minimum de însuşiri artistice. Ca şi cum ar bănui că se înşeală, criticul face deseori o prezentare generală, informează : aprecierile sînt de circumstanţă, chiar evazive, discuţia se rezumă la povestirea subiectului, la reliefarea unui personaj sau a altuia, la reproducerea unui pasaj. Cînd în aprecierea cărţii intră în funcţiune şi alte criterii, scrierea este înlăturată fără şovăire. Neîngăduitor se arată criticul în faţa elementelor impure, respingînd naraţiunile care, fără a aduce un punct de vedere superior, făceau din sexualitate simplă descriere spre desfătarea simţurilor : Sandu Teleajen — *Drumul dragostei*, D. V. Barnoschi : *Rumilia* etc. Proza situată deasupra sau dedesubtul acestei limite valorice incerte este prinsă, dar nu totdeauna, în marginile unei viziuni critice corespunzătoare.

În aceeaşi perioadă expunerea subiectului îşi pierde treptat caracterul neutral, devenind tot mai des pretext pentru explorarea viabilităţii estetice a scrierii.

Reprezentative mi se par în acest sens cronicile referitoare la romanele lui Mircea Eliade. În *Şantier* (*A.L.A.*, nr. 767, 18 august 1935), criticul grupează calităţile volumului în obser-

vaţiuni „strict individuale" ce atestă „capacitatea de caracterizare exterioară" ori „de atmosferă geografică şi politică", acestea din urmă fiind reportaje de o înaltă calitate. Meritul cărţii „stă în obiectivitatea ei, în mijloacele pe care le ghicim pentru opera de observaţie ulterioară, dovedite în scurte exerciţii nesilite. Un stil sobru, elegant, încordat, măreşte plăcerea lecturii şi făgăduieşte, în alte opere de tensiune mai largă, satisfacţiuni mai profunde." Totuşi, o uşoară persiflare pluteşte deasupra paginilor. G. Călinescu afectează a nu cunoaşte cărţile lui Eliade, deoarece „un cronicar nu are timp să aţină el drumul cărţilor", aluzie directă la faptul că M. Eliade nu-i trimisese volumele.

Principalul reproş era adresat formulei : *Şantier* e un jurnal, „procedeu cam feminin de indivizi care îşi ling ca pisicile propria-i blană" şi, ca şi cum înţepătura nu i s-ar fi părut destul de tare, o repetă : „După ce şi-a folosit, pe cît văd, caietele în alte cărţi mie necunoscute, autorul le mai scurge drojdiile". Substantivul are înţeles prea special în context, ca să ne mai putem îndoi de semnificaţia lui în ansamblul frazei.

Cu *Huliganii* (*A.L.A.*, nr. 784, 15 decembrie 1935) laudele şi rezervele se menţin cu vizibila predominare a celor dintîi. M. Eliade e încadrat în grupa prozatorilor grefieri şi, dacă ne gîndim că marii prozatori universali, cei mai mulţi, fac parte din această clasă, „se înţelege că îl aşezăm [...] în anticamera onorabilă a celor mai severe posibilităţi". Dar, ca şi cum ar fi spus prea mult, revine imediat, punîndu-l între Camil Petrescu („În frenezia d-lui Eliade este uneori voinţa de a înşira faptele sec pe hîrtie a d-lui Camil Petrescu") şi Cezar Petrescu („Înfrigurarea aceasta de a spune tot, de a deşerta toate ideile despre viaţă şi moarte în spatele eroilor e puţin înrudită cu maniera d-lui Cezar Petrescu"). Era reliefată soliditatea construcţiei epice şi se admira talentul romancierului.

G. Călinescu etichetase în două cronici succesive *Thanatos* de Ion Biberi drept „cea mai proastă carte din ultima vreme". În Revista Fundaţiilor Regale, Mircea Eliade elogiază volumul, şi G. Călinescu, atrăgînd exasperat, pe un ton violent, atenţia asupra unei practici curente, îşi vărsa tot năduful asupra lui, fiindcă se întîmpla să fie el ultimul dintr-o serie : „De cîte ori am scris un articol despre o carte, de-atîtea ori a apărut un contraarticol, care, prefăcîndu-se că nu mă cunoaşte, răspundea

pas cu pas la obiecţiile mele, făcînd din negru, alb". Şi dacă ar fi vorba de o personalitate, adaugă G. Călinescu. Aici e vorba de un lucru elementar, asupra căruia orice divergenţă de păreri e exclusă : Dispreţuitor al spiritului de adevăr, M. Eliade e „cel mai profund işlicar", „un fel de nou Alexandrescu-Ureche, adică un erudit care..." etc.

Că izbucnirea a fost accidentală o demonstrează cronica la *Domnişoara Cristina* (*A.L.A.*, nr. 837, 20 decemb. 1936). Romanul e desfăcut atent, la fiecare pas criticul supunînd personajele şi desfăşurarea epică unei riguroase analize. Reproşurile, grave, sînt emise potolit. Sînt cîteva observaţii despre arta romancierului, pe care le reliefăm fără a ne însuşi şi spiritul în care au fost făcute : lipsa simţului realităţilor autohtone, supărătoarea „manie" de a atrage ostentativ atenţia asupra propriei sale persoane. I se reproşează gidismul în afectarea prozaismului şi a improvizaţiei, iar temperamental Eliade nu i se pare nici observator, nici liric, ci frenetic. Cărţii în ansamblu i se aduc elogii în modul de tratare a chestiunilor de amănunt. Scăderile vin din oscilarea romanului între naraţiune romantică şi fantastică etc. Şi totuşi, cititorul nu e satisfăcut. Simte undeva că elogiile au îndreptăţire şi rezervele sînt lipsite de fundamentare — deşi tot timpul ai sentimentul unei sinceităţi depline din partea criticului —, mai ales cînd vezi în aceeaşi cronică cum cartea lui Alain Fournier, *Le grand Meaulnes* — tot aversiunea clasicului ! —, este etichetată „scriere discutabilă".

Viziunea de ansamblu asupra romanelor lui Mircea Eliade conturează reacţia tipică a personalităţii structural clasice în faţa unei evidente alunecări a romanului spre o literatură de experienţe spirituale în genul lui A. Gide. În adîncul sufletului său, G. Călinescu intuia că volumele analizate se ridică deasupra mediei, de unde laudele, dar formaţia spirituală îi impunea reticenţă ; de aici rezervele.

Din cronicile literare ale acestor ani, dedicate prozei, G. Călinescu oferă ipostaza dramatică a unui Ianus modern ; una din feţe caută cu neistovită trudă drumul spre muzica înaltă a sferelor ; cealaltă e atrasă de vraja terestră, ochii sînt furaţi de străluciri efemere. Dar o încleştare năprasnică răzbate surd de dedesubturi. Criticul luptă împotriva lui însuşi cu înverşunare, aspirînd spre certitudini, spre o mai dreaptă ierarhizare a valo-

rilor sub unghi estetic, luptă ale cărei prime roade se vor contura în cuprinsul anului 1937 şi vor izbîndi definitiv pe la mijlocul anului următor. Pilduitoare este în acest sens lunga etapă de receptare a epicii lui Ionel Teodoreanu.

La reluarea cronicii literare în *Adevărul literar şi artistic*, atitudinea lui G. Călinescu faţă de Ionel Teodoreanu este identică cu aceea avută la începutul aceluiaşi an, cînd recenza, în *Viaţa românească, Golia.* Cu *Crăciunul de la Silivestri*, (*A.L.A.*, nr. 728, 18 noiemb. 1934), discuţia e mutată în cîmpul teoretic. Criticul trebuie să pornească de la datele reale ale scrierii spre a-i stabili valoarea : „O proastă viziune a operei, şi d. Teodoreanu poate deveni în mîinile unui critic pedant şi inexpert cel mai mare ratat al literelor române, deşi în realitate este unul din cei mai de seamă scriitori contemporani". Rezuma epica şi alături de elogii aşeza gravele acuzaţii pe care i le va aduce mai tîrziu, dar care nu erau puse acum în relaţie : „Prezenţa persoanelor este efemeră, şi autorul le suplineşte absenţa prin scurte fişe individuale. De altfel, nici eroii principali nu au o prezenţă suficientă pentru a le stabili, cum se zice în critica oficială, starea civilă. Dacă mai adăugăm imaginile obişnuite la d. Teodoreanu şi sufletul liric, avem toate elementele spre a trage concluzia că autorul s-a abătut de la legile romanului... românesc." Acestea nu ar fi lipsuri reale, ci... calităţi, „...fiindcă viaţa eroilor săi nu provine din diferenţiere de structură, ci din una de vîrstă" ; personajele nu se concretizează în mişcări sufleteşti complexe, ci în impulsuri, şi obiectivitatea romancierului stă „în darul de a surprinde acea petulanţă a tinereţii şi a o documenta". Atitudine identică păstrează faţă de *Arca lui Noe* (*A.L.A.*, nr. 838, 27 decembrie 1936).

Spre sfîrşitul anului următor, problema Teodoreanu este reluată cu rezerve fundamentale şi pe un ton tăios, în cronica la *Secretul Anei Florentin* (*A.L.A.*, nr. 887, 5 decembrie 1937, p. 9) Noul roman, zicea G. Călinescu, părea să confirme bănuiala anterioară : Ionel Teodoreanu nu are şanse să devină vreodată observator, şi criticul îşi defineşte fără echivoc perspectiva din care va privi opera : „...şi cronica trecută şi cealaltă au fost eufemizate. Am crezut că nu se cade să atingem prestigiul unui scriitor pentru nişte rătăciri ce puteau fi trecătoare. De acum încolo însă orice acoperire este inutilă şi sîntem da-

tori, chiar în interesul autorului, să spunem adevărul în față." Care era acest adevăr ? : „...d. Ionel Teodoreanu e un scriitor cu mult inferior reputației sale și adesea chiar fără nici un interes pentru literatură". După ce arăta cauzele reputației romancierului scotea încheierea : „...cum această nouă carte nu se deosebește substanțial de tot ce a scris autorul după seria *Medelenilor*, judecata asupra celui din urmă volum este valabilă pentru tot scrisul d-lui Teodoreanu" ; afirmațiile erau convingător susținute de analiza cărții. Obiecție fundamentală aduce limbii prozatorului : „Mai sînt inși care socotesc că d. Teodoreanu scrie bine și-l dau ca pildă pentru buna limbă literară. E dureros s-o spunem, dar e încă una din prejudecățile necontrolate. D. Teodoreanu scrie rău, fără pătrunderea valorii ideologice și estetice a cuvintelor, abundent și confuz, fără ritmică, fără profunditate. Dacă Maiorescu și-ar fi scris acum *Beția de cuvinte*, ar fi abandonat pe Pantazi Ghica și l-ar fi citat pe d. Ionel Teodoreanu, al cărui scris trebuie să stea ca un exemplu negativ al lipsei de artă." Apoi, G. Călinescu face un examen amănunțit gîndirii omului, spre a găsi cauzele scăderii : „Conștiința d-lui Teodoreanu e îngustă. D-sa scrie romane și atîta tot. Dar ce idei estetice are, ce gîndește d-sa despre clasicii noștri și despre contimporanii noștri, dacă cunoaște istoria sau filosofia etc., etc., aceasta nu se știe [...]. În toată opera sa, d. Ionel Teodoreanu apare cu o conștiință îngustă în permanență, fără probleme, fără unghiuri de vedere, ca un continuu exaltat al caiselor și al portocalelor [...], pentru noi dînsul a încetat deocamdată de a mai fi o speranță, rămînînd cea mai penibilă dezamăgire a literaturii române."

Tangențial revine G. Călinescu la autorul *Medelenilor* cu prilejul paralelei făcute între cei doi frați, Ionel și Păstorel (*A.L.A.*, nr. 896, 6 februarie 1938, p. 7.), scoțînd concluziuni defavorabile celui dintîi. Exagera, bineînțeles, dar era încredințat că nu greșește : „Dintre cei doi scriitori cu numele de Teodoreanu, el (Al. O. Teodoreanu, *n.n.*) este singurul cu daruri temeinice, care va rezista. Se întîmplă în istoria literaturii noastre această curiozitate : că în vreme ce acum d. Ionel Teodoreanu are favoarea publicului (a publicului neintelectual, se înțelege), mai tîrziu d. Păstorel Teodoreanu va fi singurul cercetat de istorie, d. Ionel Teodoreanu rămînînd a fi amintit doar ca o notă biografică a fratelui său."

În volumul preocupărilor călinesciene, problemele criticii literare au continuat să ocupe un loc precumpănitor și între anii 1934—1938. Criticul și-a reînceput activitatea de cronicar cu niște *Preliminarii*, construite pe ideea situației ingrate a criticului în societate. Criticul este împiedicat în exercitarea funcțiilor sale de scriitor, care primește „fără simpatie obiecțiunile și nu i se par exagerate elogiile cele mai filantropice", și de cititor, care are vederile lui despre carte. Lor li se adaugă cronicarul însuși ; din spirit de contradicție, dar și pentru a-și cîștiga simpatii, el e tentat adesea să laude cărți fără valoare. Nu sînt de neglijat nici raporturile dintre generații — scriitorul matur repudiază judecata tinerilor, tinerii ignoră pe scriitorii vîrstnici — raporturi ce se răsfrîng negativ asupra criticii, stăvilindu-i dezvoltarea. Și unii, și alții își dau mîna spre a face front comun împotriva criticului intransigent. Într-un *Tablou al poeziei române pe anul 1934*, (*A.L.A.*, nr. 734, 1 ianuarie 1935, p. 1, 2) G. Călinescu privește fenomenul dintr-o perspectivă mai largă. Constată mai întîi o abundență în poezie și proză și o tot mai accentuată tendință de nesocotire a criticii, explicabilă istoricește. În deceniul ce trecuse, critica fusese prea dogmatică, „punea condiții" : Lovinescu arăta interes pentru poezia modernistă, iar *Gîndirea*, pentru producțiile ortodoxiste, încît tînărul, doritor a pătrunde, sfîrșea prin a scrie după cerințele impuse. Slăbiciunea criticii vine și din neputința cronicarilor literari de a se afirma prin creații intelectuale. Critica, înțeleasă ca o formă superioară a genului, trebuie consolidată prin cultură ideologică și istorică, fiindcă numai aceste laturi ale erudiției fac posibilă determinarea competentă a „esențialității" fenomenului literar.

Paralel cu emiterea acestor considerații generale, G. Călinescu a urmărit să se delimiteze și de criticii generației sale : Zarifopol, Ralea, Vianu, Șerban Cioculescu. Firesc era să constate G. Călinescu între sine și ceilalți deosebiri temperamentale și de structură sufletească. Însă deosebirile reale, ce alcătuiau la urma urmei notele particulare ale criticilor amintiți sînt, mai mult sau mai puțin voalat, ironizate.

Se află în această nejustificată intransigență față de părerile altora un subiectivism provenit dintr-o trăsătură de caracter a omului, recunoscută de G. Călinescu, cu un zîmbet, în interviul luat de Valer Donea, drept răutate : „Critica, zicea el, nu înseamnă absența însușirilor literare, ba dimpotrivă, le

implică. Şi alt factor necesar este răutatea. Critica ar consta în bucuria de a găsi firul rupt în orice ţesătură şi neputinţa de a tăcea. În felul acesta sînt omul pentru care nu există prietenie. E de ajuns să definesc o idee mental, o carte, ca să simt nevoia neapărată de a o spune — fără să ţin seama că jignesc ori supăr un amic ori o cunoştinţă. Fără această trîmbiţare a *răutăţii* mele (subl. aut.), existenţa mea n-are nici un sens."

Pilduitoare pentru subiectivismul lor, „răutatea" dacă vrem, sînt raporturile în continuare cu Eugen Lovinescu. După scurtul armistiţiu încheiat în anii 1930-1931, firele sînt iarăşi rupte. Violent, G. Călinescu îi contestă vocaţia epică [7] : E. Lovinescu „are stil şi îndemînare plastică", dar nu poate „înlănţui imaginaţia şi sufletul cititorului, din cauză că-i lipsesc simţul de mişcare al vieţii şi elanul liric". Îi ironizează traducerea *Odiseii* [8], punînd-o în antiteză cu versiunea lui G. Murnu ; acesta a adus în limbă „simţirea d-sale de urmaş de păstori macedoneni", în vreme ce E. Lovinescu „nu are simţ nici pentru cuvînt, nici pentru fenomenul plastic în genere, precum n-are mijloace pentru a exprima stări depăşind contemplaţia unei lumi de idei potolite". În schimb, receptează cu multă bunăvoinţă *Diana,* [9], şi volumul al treilea de *Memorii (A.L.A.*, nr. 859, 23 mai 1937), „inteligentele noi memorii ale d-lui Lovinescu, care tratează [...] îndeosebi problema de raporturi sociale ce se pune unui scriitor în decursul activităţii sale literare". Şi analiza paragraful ultim, *Comisia medicală,* „care pune cu toată sinceritatea şi brutalitatea problema însăşi a existenţei morale a scriitorului în mijlocul societăţii noastre", exprimîndu-şi compasiunea nedisimulată : „Simpatia noastră este întreagă pentru d. Lovinescu şi scene ca acelea pe care le relatează sînt cu totul penibile".

Noul studiu monografic, publicat în *Viaţa românească* [10] reprezintă în evoluţia atitudinii antilovinesciene momentul maxim. Textul, menţinut în *Istoria literaturii...* cu mici remanieri

[7] *Eugen Lovinescu — «Mite»*, *A.L.A.*, nr. 740, 16 februarie 1935, p. 7.

[8] *Eugen Lovinescu — «Odiseea»*, *A.L.A.*, nr. 772, 22 septembrie 1935, p. 9—10.

[9] *Eugen Lovinescu — «Diana»*, *Idem*, nr. 841, 17 ianuarie 1937, p. 9—10.

[10] Numerele : 7, iulie ; 8—9 august-septembrie ; 10, octombrie, 1937.

și cu o ușoară, uneori, inversiune a paragrafelor, este mai dur. G. Călinescu a afirmat public, în prefața *Istoriei* sale, că articolele despre Eugen Lovinescu nu sînt contradictorii, ci vizează de fiecare dată un alt aspect al omului și o altă latură a operei. Afirmația este inexactă. În realitate, omul și cărțile lui * într-un rînd sînt lăudate exagerat, în altul denigrate. Portretul și analiza operei în *Viața românească* sînt făcute pe baza textului din *Vremea*, căruia G. Călinescu îi înlătură aprecierile pozitive de atunci, păstrîndu-le numai pe cele negative. Totodată, G. Călinescu face referiri directe la raporturile sale personale cu E. Lovinescu, care ar explica, într-o anume măsură, și pricina idiosincrasiei : „Un tînăr (G. Călinescu, *n.n.*) întreprinde un studiu despre Eminescu, care obține oarecare succes. Numaidecît și înainte ca opera să-și găsească un editor, în vremea chiar cînd tînărul citea lucrarea în casa criticului, acesta dădea un interviu prin care vestea că el însuși întreprinde o vastă cercetare eminesciană, la care nu făcuse aluzie niciodată în viață. După întîiul volum al tînărului, primit favorabil de ceea ce se cheamă opinie publică, d. Lovinescu era de părere că nu asta merită Eminescu, ci o cercetare de sinteză, de valorificare critică. Tînărul îi comunică intenția de a săvîrși acea lucrare. Făcîndu-se că nu-l aude, d. Lovinescu vestea crunt celorlalți : Asta am s-o fac eu ! (...) Apoi deodată, tratînd pe Eminescu în bizare romane cu pretenții de atitudine critică, nu-și mai stăpînește ostilitatea și, în locul unei potolite discuții, criticul declară că a «anulat» în sfîrșit opera tînărului care «iese pe fereastră, cînd Lovinescu intră pe ușă.»"

Atitudinea călinesciană față de criticii contemporani lui își are pe de altă parte izvorul în sentimentul ascuns al lipsei de autoritate în lumea literelor. Pînă în 1936, confrații vorbeau de insuficienta pătrundere a lui G. Călinescu în conștiința

* Uneori același capitol e privit antitetic. *Comisia medicală* din *Memorii*, III, era lăudat în *Adevărul literar și artistic*. Prima parte a studiului despre Eugen Lovinescu din *Viața românească* se termină cu comentarea amintitului paragraf în următorii termeni : „Indiferența medicului dovedi scriitorului, care nu avea filosofia vieții, că nu era notoriu. D. Lovinescu ieși cu lacrimi în ochi, un altul plînse și el și plînsul spori și mai mult sentimentul de grandioasă singurătate al criticului" ; ironia simțită acum contrastează izbitor cu compasiunea exprimată anterior.

cititorului, și constatarea lui Camil Baltazar [11]: „D. G. Călinescu este o figură încă nedefinitiv fixată în atenția marelui nostru public", emisă cu prilejul analizei sumare a *Vieții...* și *Operei lui Mihai Eminescu,* stă dovadă.

Este posibil ca același sentiment, determinat de oscilările în receptare, de revenirile și corijările permanente, să-l fi avut și ceilalți colegi de breaslă.

*

În perioada anilor 1932-1934, preocupările de istorie literară propriu-zisă ale lui G. Călinescu au fost sporadice și ele s-au îndreptat cu precădere spre recoltarea amintirilor și evocărilor. Într-un rînd, a publicat o convorbire cu părintele Elie Dăianu (*A.L.A.*, nr. 640, 12 martie 1933), „ultimul director al *Tribunei* din Sibiu și unul din acei intelectuali ai Ardealului dinainte de război care au avut legături strînse cu vechiul regat" ; el a relatat criticului „o mulțime de lucruri fără îndoială folositoare istoriei literare", despre Eminescu, Caragiale, Goga, Delavrancea. Altădată tipărește extrase dintr-un studiu despre cercul revistei *Viața nouă,* scris „rugat de mine" de M. Cruceanu ș.a. Ritmul sufocant de activitate nu-i lăsa răgazul trebuincios începerii efective a lucrului la *Istoria literaturii române.* Se mîngîia, deocamdată, cu gîndul că prin intermediul cronicii literare are putința urmăririi literaturii contemporane, majoritatea cronicilor intrînd mai mult sau mai puțin modificate — după cum am văzut — în marea *Istorie...*

De la începutul anului 1935, lucrurile se schimbă radical. În puținele ore libere lăsate de *Opera lui Mihai Eminescu,* spre a se destinde, G. Călinescu răsfoiește colecții de ziare și reviste din secolul trecut, citește și recitește poeții, prozatorii și criticii din a doua jumătate a aceluiași secol și începutul veacului următor. Sînt mărturii în acest sens consemnate în *Cronica mizantropului,* transformată în această perioadă într-un adevărat jurnal de lucru. Prin martie 1935, citea scrisorile lui Ion Ghica către Alecsandri (*Teodoros, A.L.A.*, nr. 746) și studiul lui Aron Densusianu despre Eminescu (*Ură și prostie, Idem.*, nr. 744) ; tot acum scoate la iveală cîteva plagiate :

[11] Camil Baltazar : *Poetul și biograful său, R.F.R.*, nr. 9, septembrie 1936, p. 683—686.

Henrieta Eminovici trimite Corneliei Emilian o poezie, scuzîndu-se în fel şi chip că versurile au rima greşită, ortografia şovăitoare, „că n-a învăţat decît abecedarul", însă poezia e luată din C. Negruzzi ; Depărăţeanu, în *Doruri şi amoruri,* dăduse o *Romance my dolorosa* ca originală, dar G. Călinescu descoperă că e traducerea „pas cu pas" a unei poezii din *Historia de las guerras civiles (Furt, Idem.,* nr. 747). *Un poet uitat* (*Idem* nr. 748, 7 aprilie 1935) este C.A.Rosetti; în aceeaşi cronică, Aristarc deplînge lipsa unei istorii literare „organizate, care să înrîurească stabil asupra generaţiilor", de aceea se întîmplă uitări cu desăvîrşire nedrepte. În alte rînduri, parcurge *Revista contimporană (Literatura veselă, Idem.,* nr. 752, 5 mai 1935), *Flacăra (Ironia vremii, Idem.,* nr. 759, 23 iunie 1935) etc., etc. Şi deodată, într-un articol despre Alexandru Macedonski, semnat cu iniţiale, anunţă că pregăteşte *Istoria literaturii române.* Mărturisirea e făcută aproximativ în acelaşi timp cu alta, în termeni aproape identici, în ultimul volum al *Operei lui Eminescu.*

Acestea toate nu constituiau însă decît un contact preliminariu cu materia. G. Călinescu scoate fişe, face, posibil, planuri, dar cele dintîi pagini de istorie literară trebuie să le fi scris la începutul anului 1936, după ce manuscrisul ultimelor două volume ale „operei" intraseră la tipar. Acum îşi acordă un răgaz de cinci-şase luni, cînd istoria literară devine preocuparea centrală. Către această încheiere ne duce faptul că din august 1936 începe să publice în *Adevărul literar şi artistic* fragmente din marea istorie, unele pe o pagină întreagă de revistă. Mărimea şi regularitatea apariţiei lor exclud eventualitatea unei redactări imediate. Pe de altă parte, pregătirea şi susţinerea examenului de doctorat îi absorb preocupările în a doua jumătate a aceluiaşi an.

Sub titlul general *Din istoria literaturii române,* G. Călinescu a publicat capitolele : *Andrei Mureşanu (A.L.A.,* nr. 820, 23 august 1936), *D. Petrino (Idem.,* nr 821, 30 august 1936), *N. Nicoleanu (Idem.,* nr. 822, 6 septembrie 1936) şi altele. Toate sînt nişte meditaţii asupra operei ; ce le caracterizează în această primă formă este atît percepţia estetică nesigură, cît şi extensia demonstraţiei. Istoricul literar străbate răbdător poezie cu poezie, notează ideile poetice, temele, ironizează atitudinile artistului în viaţa socială, scoate liste de cuvinte spre

a arăta percepţia lexicală, indică izvoarele imitaţiilor şi ale traducerilor. Nu se întrevede încă subordonarea operei unei idei generale. Plăcut surprinde, în schimb, efortul de a prezenta obiectiv omul în lumina liricii. Întîlnim şi un început de notare a filiaţiilor, referitoare, cele mai multe, la Eminescu. N. Nicoleanu, de exemplu, cîntă despărţirea de femeie „cu patos, cu un accent ce prevesteşte pe Eminescu". Acelaşi va osîndi înaintea apariţiei decepţionismului eminescian, deşi cu idei din *Epigonii* de mai tîrziu, dispreţul „afectat pentru lume", dezgustul „profund de viaţă şi de lumină", ironizînd pe un poet contemporan care se socotea „spirit spulberatic, suflet sceptic". Pentru informaţie, G. Călinescu citeşte lucrări de sinteză, antologii, istorii literare despre literaturile europene.

În analiza prozei, G. Călinescu foloseşte tehnica curentă din cronicile literare. Din *Memorialul* lui Gr. Alexandrescu (*A.L.A.*, nr. 822, 6 septembrie 1936) izolează citate şi scoate concluzii parţiale pe măsura înaintării lecturii, ca la sfîrşit să le reia pe toate într-o frază concluzivă: Ăsta e, dar, memorialul lui Alexandrescu, cu lipsa lui de simţ istoric în documentaţie şi cu limba plină de urîte franţuzisme, fără nici o idee de autenticitate şi culoare locală, fără cultură generală şi finete psihologică; este uşor de înţeles că, şi de-ar mai fi încercat, poetul n-ar fi izbutit în proză". Analizei îi reproşăm lungimea, dar tot ce scrie acum G. Călinescu, şi ce va scrie în anul viitor şi peste doi ani, demonstrează parcurgerea atentă a întregii literaturi naţionale. Rezultatul lecturii s-a concretizat în numeroase „fişe literare", ce au început a fi date publicităţii la sfîrşitul anului 1936. Capitole de mare amploare, fără a purta menţiunea că fac parte din *Istorie...* vor continua să apară: *Slavici, romancier* (*A.L.A.*, nr. 869, 1 august 1937), *Ion Neculce* (*Idem.*, nr. 849, 14 martie 1937) etc., dar încetul cu încetul cronica literară va fi subordonată în ansamblu proiectatei istorii literare. În spaţiul rezervat ei intră tot mai des material străin de rosturile cronicii propriu-zise, paragrafe anume redactate în vederea includerii în istorie: *D. Cantemir — «Divanul»* (*Idem.*, nr. 876, 19 septembrie 1937); *Poeziile lui Hasdeu* (*Idem*, nr. 879, 10 octombrie 1937); *Miron Costin* (*Idem*, nr. 878, 3 octombrie 1937) etc. E vizibil, în 1937, efortul de a face din cronica la cărţile însemnate ale anului lucru definitiv. Aşa procedează cu volumul de *Opere* al lui Matei Caragiale (*Idem*,

nr. 874, 5 septembrie 1937) ; cronica a fost nealterat păstrată, cu deosebirea că portretul lui Matei, făcut în revistă din perspectiva cronicarului („Am văzut acum cîțiva ani în piața Sf. Gheorghe un bărbat care..." etc), e privit în volum dintr-un unghi neutru. Cronica la *Titu Maiorescu : Însemnări zilnice. I* (*Idem.*, nr. 844, 7 februarie 1937), va alcătui în istorie prima parte a capitolului despre critic, după cum *Duiliu Zamfirescu* și *Titu Maiorescu în scrisori* de Em. Bucuța (*Idem* nr. 855, 25 aprilie 1937) va trece la paragraful despre cel dintîi etc. Uneori, articole mai vechi, apărute în aceeași revistă, le aruncă în retortă și le dă o formă mai apropiată de noua lui înțelegere a artei. Articolul despre Topîrceanu, de pildă, publicat în 1932, e reluat într-o nouă organizare în cronica literară din *A.L.A.*, nr. 859, 23 mai 1937.

Intermitentă, prezența lui G. Călinescu la alte publicații a fost determinată de nevoia încredințării la tipar a capitolelor finite de istorie literară. Colaborarea la *Viața românească* a reînceput în 1937 cu studiul despre Eugen Lovinescu și a continuat cu deținerea aproape o jumătate de an a cronicii literare. Și aici cronica e un pretext : *Un romancier uitat — Ion M. Bujoreanu*, fișele despre N. Scurtescu, Pantazi Ghica (*V. R.*, nr. 11, noiembrie 1937) ș.a. sînt foarte în spiritul momentului 1941. Cronicile scrise pe marginea cărților curente : *Mihail Celarianu — Flori fără pace*" (*Idem*, nr. 4, aprilie 1938), *Cordun* de Eusebiu Camilar (*Idem*, nr. 7, iulie 1938), „un soi de poem tribal", aflat atunci în manuscris, și altele își relevă superioritatea. Fraza are siguranță, mersul demonstrației e logic, dar în multe cazuri aprecierile călinesciene nu au totală acoperire estetică. Explicația trebuie căutată acum numai în ritmul sufocant de lucru. Criticul citește enorm și scoate fișe ; notează cu exactitate, ca pentru uzul propriu, subiectul, izolează pasaje, transcrie poezii întregi. Rapiditatea lucrului, terorizat de vastitatea întregului, nu lasă destul răgaz reflecției. Că exagerările se datoresc unei reale lipse de timp o demonstrează faptul că revizia finală a materialului a restabilit proporțiile.

Revelatoare și prilej de meditație pentru evoluția lui G. Călinescu rămîne întîlnirea dintre critic și un alt mare poet după Eminescu : Octavian Goga (*Idem*, nr. 6, iunie 1938). Complet diferit de paginile introduse în *Istorie...*, articolul

e construit pe ideea „poetului pur" ; la Goga „jelania este reală şi melancolia eminesciană", poetul fiind „după Eminescu cel mai mare creator de ceremonii noi, cel mai adînc născocitor de fioruri inedite şi durabile."

Al. Depărăţeanu şi Al. Sihleanu (*R.F.R.*, nr. 9, septembrie 1936) se constituie în adevărate monografii ; le lipsesc doar referirile la viaţa autorilor pentru a fi rotunde. Producţia lirică, epică şi dramatică este minuţios străbătută, în raport cu versiunea din *Istorie...* Modificarea s-a făcut nu în sensul schimbării opticii, ci a înlăturării din ultima redactare a pieselor fără valoare deosebită. Structură identică are studiul despre poezia lui D. Bolintineanu, apărut în ultimele două numere ale *Revistei Fundaţiilor Regale* pe anul 1937 şi întîiul pe 1938. Amploare se dă poemelor ; ele sînt amănunţit parcurse, ideile exemplificate prin lungi citate, şi lunga desfăşurare a conflictului sparge impresia de lucru încheiat. De aici stăruie asupra fişelor oarecare senzaţie de monotonie. Odată terminate *Ion Creangă* şi *Enigma Otiliei*, G. Călinescu pune pe primul loc al preocupărilor *Istoria literaturii române...* şi, de la mijlocul anului 1938 pînă la sfîrşitul lui 1940, lucrează la versiunea ei definitivă : elaborează capitole noi, preface şi corijează pe cele vechi. Preludiului îi urmează faza *Jurnalului literar.*

4. *JURNALUL LITERAR*

În dimineaţa zilei de 1 ianuarie 1939, la Iaşi, a apărut întîiul număr al *Jurnalului literar.* Subintitulată „foae săptămînală de critică şi informaţie literară", revista — în patru pagini de format mijlociu, tipărite şi paginate cu gust — avea o sobrietate odihnitoare. Secretar de redacţie a fost ales G. Ivaşcu. „...spirit primitor de noutate, cu o cunoştinţă adîncă a literaturii contimporane", care, „uimeşte prin justeţea cu care se adaptează problemelor redacţionale celor

mai complexe. Ştie tot, şi poate răspunde la orice misiune intelectuală într-un mod superior şi cu o vibraţie sufletească extraordinară [1]. Redacţia şi administraţia *Jurnalului literar* se aflau la Iaşi, pe strada Cuza-Vodă, iar editarea a fost încredinţată librarului şi tipografului Ath. Gheorghiu, „un om tînăr [...], cu ochi lucitori ca două mari mărgele şi cu un zîmbet perpetuu pe buze, un Ion Barbu adolescent... cu figură mai mult de intelectual timid, decît de comerciant." [2]

Continuînd o tradiţie, *Jurnalul literar* este a cincea revistă apărută în capitala vechii Moldove, după *Dacia literară, Convorbiri literare, Contemporanul şi Viaţa românească,* ce captează cu repeziciune atenţia publicului cititor de pe întreg cuprinsul ţării. *Jurnalul literar* a durat de la 1 ianuarie 1939 pînă la 31 decembrie acelaşi an, însumînd 53 de numere. Anunţată printr-o modestă reclamă, revista a cunoscut, din primele zile ale apariţiei, un răsunător succes, ajungînd după puţină vreme la tirajul impresionant, atunci, de 6.000 de exemplare. În scurta-i existenţă, *Jurnalul literar* a determinat o amplă efervescenţă, şi, peste ani, amintirea lui continuă a dăinui. Cu nostalgie, foştii colaboratori, majoritatea atunci debutanţi, evocă înfrigurarea aşteptării apariţiei unui nou număr, ori emoţia publicării primelor versuri în săptămînalul „profesorului" Călinescu.

În *Cuvînt pentru început,* G. Călinescu relata [3] că *Jurnalul literar* şi-ar fi datorat apariţia insistenţelor unui „număr de prieteni literari", care, „găsind că este trebuitoare la noi o gazetă de informaţie literară, cum este *Les Nouvelles Littéraires* în Franţa şi *Il Morzocco* în Italia, mi-au propus să conduc această publicaţie, dîndu-mi o autoritate deplină şi făgăduindu-mi să mă urmeze ca pe un căpitan de corabie."

Dincolo de afirmaţia că *Jurnalul literar* ar fi rezultatul îndemnurilor unor prieteni, idee ce trebuie, firește, reţinută, adevărata cauză a apariţiei este strîns legată de redactarea finală a *Istoriei literaturii române...* G. Călinescu avea nevoie de o publicaţie specială, în care să publice orice ar fi voit, fără a mai fi oprit de restricţiile unei cronici literare. Era timpul, socotea, să aducă la cunoştinţa publicului cercetările

[1] G. Călinescu : *Doi tineri, J. l.,* nr. 7, 12 februarie 1939, p. 1.
[2] *Ath. Gheorghiu, Idem,* nr. 21, 21 mai 1939, p. 1.
[3] *J. l.,* nr. 1, 1 ianuarie 1939, p. 1.

sale, să tatoneze eventuala lui reacție. În redactarea noii reviste, G. Călinescu punea experiența încercărilor sale eșuate, experiența codirectoratului *Vieții românești,* dar și prestigiul de romancier, critic, istoric literar și profesor la Universitatea ieșeană.

Jurnalul literar era astfel gîndit încît structura lui să folosească intențiilor criticului. Pagina a doua, apărută sub titlul *Studii-Documente,* era destinată în principal istoriei literare. Sînt scotocite arhivele și scoase la iveală mărturii ale trecutului literar. În dosarele Facultății de filosofie și litere din Iași, G. Călinescu a descoperit documente referitoare la Titu Maiorescu și contemporanii lui, ce întregesc biografia omului *(Știri noi despre Maiorescu și contimporanii săi, J. l.,* nr. 1, 2, 1-8 ianuarie 1939) ; nu sînt neglijate nici amintirile : Rodica Anghel prezintă cîteva aduceri-aminte ale tatălui ei, Paul Anghel, despre „poetul florilor" (*Idem,* nr. 1, 1 ianuarie 1939), M. Cruceanu semnează *Amintiri despre Ov. Densusianu* și *Viața nouă (Idem,* nr. 2, 8 ianuarie 1939) ș.a. Date ce puteau prezenta o semnificație : preferințe, deprinderi, gusturi alimentare, vorbe de spirit, anecdote, comportări în anume împrejurări, destinul unei cărți etc., etc. sînt înregistrate număr de număr la rubrica „Indiscreții și anecdote".

Însă ponderea în volumul cercetărilor călinesciene îl ocupă secvențele din viitoarea mare sinteză. Cîteva zeci de asemenea studii, ce ocupau, cîteodată, două pagini de revistă, despre Titu Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, G. Coșbuc, Al. Macedonski, G. Topîrceanu, Duiliu Zamfirescu, Cezar Petrescu, Alecsandri, Brătescu-Voinești, Al. Vlahuță și multe altele au văzut lumina tiparului în *Jurnalul literar.* Lor li se adaugă „fișele literare" ce se ocupau de scriitori mai mărunți sau numai de o parte a operei unui poet sau prozator. Caracteristică este elaborarea definitivă, cu o sobrietate și o economie a mijloacelor exemplare. Fără modificări — rar un cuvînt, o propoziție întreagă sînt înlocuite sau lăsate la o parte pe considerente stilistice — ele au pătruns în *Istorie ;* a le trece în revistă e inutil. Același caracter definitiv are colaborarea, accidentală în 1939, dar continuă în 1940 la *Revista Fundațiilor Regale* și *Însemnări ieșene.*

A reduce rolul *Jurnalului literar* exclusiv la repetiția generală în vederea elaborării *Istoriei literaturii române* este greșit.

Jurnalul literar e legat în activitatea lui G. Călinescu de mari ambiții. Revistă estetică, de ținută universitară, cu un profil special, dedicat în întregime criticii și informației literare, cum literatura noastră n-a mai avut, *Jurnalul literar* a fost în același timp și un săptămînal de atitudine general-democratică. De la începutul activității sale, G. Călinescu a urmărit stăruitor aplicarea practică a unui principiu pe care îl formulează, argumentîndu-l teoretic, acum : „Omul de cultură adîncă trebuie să fie și un jurnalist în sensul bun al cuvîntului, adică un educator de minți" ; scriitorul care nu explică celor mulți punctul lui de vedere nu are cititori și, fără cititori, „piere sensul însuși al literaturii care e comunicare". În același timp, G. Călinescu a nutrit credința că poate da, prin intermediul *Jurnalului literar*, o nouă orientare culturii române [5] : „Cineva m-a întrebat dacă era nevoie neapărată de o nouă revistă, de vreme ce noi putem să publicăm articolele noastre în oricare din cele existente. Era nevoie. A intrat în capul unei categorii de indivizi că directorul unei foi trebuie să fie nescriitor, iar criticul, literatul, niște simpli colaboratori. *Revista de direcție literară trebuie să fie condusă efectiv de acela în stare să dea orientări literare*". (Subl. mea.) Și în adîncul sufletului său, G. Călinescu a fost, desigur, încredințat că e chemat să joace, peste ani, rolul lui Titu Maiorescu ; fervoarea revuistică ce bîntuia la sfîrșitul acelui deceniu în rîndurile tineretului i-a întărit convingerea.

Pe întreg cuprinsul țării au apărut zeci de reviste, grupate, multe, pe principiul generației. Ele nu primeau în paginile lor decît debutanți, ostracizau critica și criticii, nu recenzau cărțile scriitorilor maturi, elogiind diverși necunoscuți sau numai începători. De bună seamă, epidemia revuistică în afara egoismului de generație „monstruos", zicea G. Călinescu, evidența și un anume interes al tineretului pentru literatură. Singur entuziasmul și intențiile lăudabile nu pot promova o mare literatură, ce presupune nu numai spirit critic, ci și o înaltă intelectualitate, iar numeroși tineri publiciști, din felurite motive, nu aveau instrucție completă. În fața diletantismului ce invadase creația artistică, întocmai ca în vremea lui Kogălniceanu și Maiorescu, se simțea tot mai mult nevoia ca

[4] *Trădarea clericilor*, *J. l.* nr. 23, 4 iunie 1939, p. 1.
[5] *Avem un program*, *J. l.*, nr. 13, 26 martie 1939, p. 1.

publicistica „chiar şi cea mai modestă să revină în mîinile clericilor [6], a oamenilor aplecaţi asupra infoliilor". Se impunea ca discutarea problemelor literare să iasă din cercul îngust al specialiştilor : „Fără un public cu plăcerea problemelor, nu poate înflori nici specialitatea. Toţi exponenţii creaţiei multiple trebuie să stea de vorbă şi toţi împreună se cade să vorbească publicului." Era nevoie deci de o publicaţie ce, acumulînd anumite principii directoare, corespunzătoare concepţiilor lui G. Călinescu despre rosturile revistei literare, să constituie punctul nodal spre un salt calitativ în acţiunea de curăţire a literaturii de pseudo-valori. Din aceste necesităţi a izvorît programul *Jurnalului literar.*

Contrar insinuărilor, *Jurnalul literar* şi-a afirmat de la început o clară poziţie în problemele literaturii, formulîndu-şi fără echivoc programul. În amintitul *Cuvînt pentru început,* G. Călinescu, enumera succint, după cîteva consideraţiuni generale, obiectivele ce urmau a sta în atenţia redacţiei.

Jurnalul literar se angaja să fie „o revistă de critică generală" şi informaţie literară, nu „un magazin de literatură îndoielnică". Prin particularizarea unui asemenea deziderat, revista urmărea implicit realizarea unui triptic de obiective : avea să emită judecăţi critice despre scriitorii reprezentativi ai epocii, să îndrume judicios dezvoltarea literaturii contemporane, să ridice nivelul general al gustului publicului cititor. Apoi, noul periodic îşi propunea să reexamineze critic literatura trecutului, să discearnă valorile autentice, obiectiv ce, de altfel, avea şi o accepţie anume, simbolizînd perpetua continuitate a interesului pentru opera precursorilor. Al treilea obiectiv era consacrat problemelor literaturii universale, avînd drept scop informarea sistematică a cititorilor despre marii scriitori străini, prezentarea critică a operei acestora. Aceste ţeluri convergeau, după un program stabilit, spre formarea unei generaţii critice, cunoscătoare a literaturii naţionale, cu informaţie solidă şi variată în literatura străină.

Spre a oferi o imagine sintetică a literaturii contemporane, *Jurnalul literar* îşi propunea să recenzeze „toate operele ce i se vor trimite, ale tuturor scriitorilor, fără nici o deosebire de opinii, fără nici un fel de rezerve teoretice", năzuind să devină „o icoană integrală" a literaturii române. De asemenea, revista

[6] Substantivul e întrebuinţat aici cu înţelesul de intelectual.

anunța găzduirea în paginile ei a „oricui", fără excepție, indiferent de opiniile eventualului colaborator despre directorul revistei sau membrii redacției, aserțiune asupra căreia directorul revistei va insista de numeroase ori și o va pune fără ezitare, ori de cîte ori împrejurările o cer, în practică. Tuturor colaboratorilor li se impunea anticipat o singură condiție : materialele să fie informative și critice, conținutul lor de idei să fie subordonat profilului general al revistei, subînțelegîndu-se probitatea științifică. În sfîrșit, *Jurnalul literar* își afirma intenția de a înființa rubrica *Primii pași*[7], unde urmau să se publice extrase din producțiile începătorilor, iar prin rubrici „mai distractive" se adresa maselor largi de cititori, dîndu-le „din cîmpul artelor acele aspecte care înfrumusețează viața de toate zilele".

Pentru a pune în practică amintitele obiective, *Jurnalul literar* și-a constituit și o structură adecvată, creîndu-și rubrici fixe. Pagina a doua era rezervată în întregime „Documentelor" și „Istoriei literare", a treia apărea sub titlul „Cronici, recenzii, reviste", iar ultima, sub titulatura generală „Carnet săptămînal", grupa o serie de rubrici tot permanente, axate pe o diversitate de probleme. Aici apărea cu regularitate „Cronica mizantropului" ; lîngă „Biografia", unde se publicau biografiile scriitorilor și ale oamenilor de artă celebri, figurau „Indiscreții și anecdote", „Primii pași", „Poșta redacției"[8] și altele. Un anumit profil era rezervat și primei pagini, unde se publicau de obicei două studii axate pe o problemă teoretică, de interes mai general, sau era analizată opera unui scriitor, urmărindu-i-se nota specifică, individuală ; mai apăreau foiletoane, ori extrase din opera unor gînditori străini, o poezie reprezentativă a unui

[7] Titlul nu era inedit. O rubrică cu denumire asemănătoare a existat și în *Adevărul literar și artistic* un timp. Ce aducea nou *Jurnalul literar* era faptul că *Primii pași* se subordonau profilului general : după un program anume și un prealabil examen sever se publicau, în întregime sau extrase din manuscrisele începătorilor.

[8] În *Adevărul literar și artistic* a apărut, cu intermitențe, o „Poștă a redacției", unde, ironic, se răspundea corespondenților, reproducîndu-li-se fragmente din misivele naive cu care își însoțeau încercările poetice. Respingînd procedeul, G. Călinescu înțelegea să continuie tradițiile marilor reviste literare de la sfîrșitul veacului trecut. „Poșta redacției" din *Jurnalul literar* era o rubrică de factură nouă ; ea a constituit pe toată durata apariției *Jurnalului literar* un adevărat colocviu între director și cititori, aceștia primind răspunsuri lapidare, îndrumări atente și competente.

scriitor român, iar o jumătate de coloană semnată, de regulă, cu inițialele revistei sau ale directorului, rar alt nume, era rezervată diferitelor chestiuni redacționale. Directorul atrăgea în mod expres atenția că era refuzată orice tendință monopolizatoare ; „toate rubricile" erau „deschise oricărui tînăr în scopul de a crea o generație cu spirit critic". O excepție se făcea cu „Cronica mizantropului". „Interese de ordin redacțional, explica el unui corespondent, cer ca acea cronică să fie scrisă de unul singur. Dar puteți trimite articolul mizantropului. Îi găsim un loc."[9]

În structura primelor șapte numere se observă oarecare șovăială ; au fost introduse rubrici la modă în săptămînalele vremii, despre cinematograf, teatru etc., nesemnate, dar redactate, total sau parțial, de G. Călinescu.

Pentru a se impune conștiințelor, *Jurnalul literar* a deschis cu numărul al doilea o dublă anchetă, avînd drept scop analiza „cauzele oroarei de cultură" și „cunoașterea publicului", a preferințelor lui literare, anchete ce făceau parte integrantă din program[10]. Utilitatea lor era și demonstrată : „Ca o revistă literară să aibă înrîurire, trebuie să fie cititori", spunea G. Călinescu, subliniind totodată necesitatea cunoașterii gusturilor și preferințelor publicului, „pe care urmează a-l modifica în bine revista". Ce aduceau nou anchetele inițiate de *Jurnalul literar* era dorința sinceră de a fi de folos cititorilor, pasiunea de a căuta cauzele ororii de lectură, efortul de a găsi și propune remedii pentru înlăturarea indiferentismului literar. Concomitent cu publicarea răspunsurilor primite de la cititori, uneori adnotate de director, redacția tipărește articole comandate, semnate de publiciști cunoscuți, unde problema este dezbătută teoretic sub felurite laturi.

Ancheta privitoare la cauzele ororii de cultură se deschide cu articolul : *De ce nu se citește ?*, semnat de G. Călinescu. După constatarea generală că „azi la 10.000 de locuitori n-avem decît un cititor", autorul enumeră cauzele probabile ce îndepărtau pe cititor de literatură.

---

[9] „Poșta redacției", *J. l.*, nr. 15, 9 aprilie 1939, p. 4.

[10] Anchete pe temă identică mai cunoscuse presa literară românească. În luna iunie 1934, *Adevărul literar și artistic* a publicat o anchetă printre studenți și studente, invitîndu-i să mediteze la următoarele întrebări : 1) Ce citiți în afară de cursuri ? 2) Ce poet român preferați ? 3) Ce poezie știți pe de rost ? 4) Ce roman v-a plăcut mai mult ?" Ancheta avea caracter pur informativ.

Una din ele ar fi fost „familia română", care-şi creştea copiii într-un spirit „ostil culturii". Părinţii, ei înşişi necititori, neavînd „nici o stimă" faţă de cariera intelectuală, „văd în lectură o cheltuială şi o oboseală în plus pentru progeniturile lor" şi doresc fierbinte să-şi vadă odraslele „miniştri, deputaţi, oameni cu avere, *cu situaţie*" (subl. autorului). Şi şcoala îşi avea partea sa de vină : profesorii „nu toţi, dar foarte mulţi nu citesc, sub diferite pretexte, nimic [11]", nici cărţi, nici reviste literare, unii extinzînd prohibiţia şi asupra elevilor. Pe de altă parte, manualele şcolare, arbitrar întocmite, deseori de persoane incompetente în materie, dădeau informaţii eronate asupra literaturii, adoptînd „un ton polemic faţă de scrisul contemporan". La perpetuarea nepăsării cititorului faţă de carte, o contribuţie aducea şi peisajul literar al epocii : „Scriitorii se boicotează unii pe alţii prin reviste, bîrfindu-se fără raţiuni critice", în timp ce, sub felurite pretexte, „persoane şi publicaţii" cu „autoritate asupra publicului ridiculizează sistematic pe toţi scriitorii contemporani". Un asemenea rol, adăuga el cu alt prilej [12], juca cunoscuta „gazetă românească" *Universul*, care „este cel mai mare duşman al literaturii contemporane. Făcea un individ din Ciulniţa o vioară din chibrituri sau harta României din boabe de grîu ori mărci poştale ? Era numaidecît fotografiat cu isprăvile sale şi lăudat pentru fapta sa românească. Dar cărţile române de gîndire şi de literatură, onorabile în orice caz, au fost totdeauna ignorate".

Critica, continua G. Călinescu, este şi ea culpabilă deoarece derutează pe cititor : „Atunci cînd un critic declară că o

[11] Deşi pare exagerată, afirmaţia nu e gratuită. Generalizarea lui G. Călinescu, el însuşi profesor secundar multă vreme, se întemeia pe o îndelungată observaţie a corpului didactic din liceele teoretice. Sugestivă e cronica literară la volumul lui Anton Holban, *Parada dascălilor (A.L.A.* nr. 589, 20 martie 1932, p. 7). După ce constată că „atmosfera corpului didactic este în multe cazuri aceea pe care o zugrăveşte d. Holban" şi că „nu este un rînd de carte, care să nu aibă, vai, cea mai desăvîrşită aprobare din propria mea experienţă", G. Călinescu ajunge la concluzia de loc optimistă : „...profesorul român nu citeşte cărţi şi nu este un intelectual subţire [...]. Cîţi profesori de literatură citesc cărţi şi reviste şi sînt la curent cu scrisul contemporan ? Eu, personal, n-am găsit pînă acum un profesor aducînd în buzunar, alături de o gazetă politică, o foaie săptămînală literară sau culturală, iar cînd l-am văzut, profesorul se întîmpla să fie el însuşi... scriitor."

[12] *Literatura aşteaptă*, *J. l.*, nr. 4, 22 ianuarie 1939, p. 1—2.

carte e slabă, ceilalți o găsesc genială" din spirit de contradicție. Altă carență a criticii o constituie lipsa de autoritate ; înainte, „criticii erau profesori universitari (Maiorescu, Ibrăileanu, Dragomirescu) și înrîureau de-a dreptul asupra viitorilor profesori", azi, „deși merituoși", fiind simpli publiciști sau profesori secundari, ei nu au suficientă „suprafață literară". În sfîrșit, editorii au dat ultima lovitură cărții. Urmărind profit imediat și sporit, ei au obișnuit publicul cu o lectură facilă, socotind drept „carte proastă aceea care nu e veselă și lesne de citit", iar pe de altă parte, fiind informați „în mod insidios că *se cer* (subl. aut.) cărți de tineri, au început o goană după autori noi", rezultatul fiind „o ploaie de volume fără nici o valoare".

Punerea în acest fel a problemei a avut un larg ecou. În numerele următoare ale revistei, colaboratorii și cititorii se străduiesc să elucideze și alte cauze ale „oroarei de cultură". În *Criza cititului* [13], Al. Claudian era de părere că nu se citește „din cauza disproporției evidente dintre prețul cărții și veniturile salariaților", dar și datorită inexistenței unor biblioteci publice, nu biblioteci centrale, „una singură într-un oraș mare, depărtată de cartierele funcționarilor și muncitorilor", ci biblioteci așezate „cît mai aproape de casa micului funcționar sau a lucrătorului dornic să se cultive", observații adevărate, desigur. Sanda Popescu [14] analiza motivele dezinteresului femeii față de literatură. În anumite categorii sociale, „asprimea vieții economice" impune femeii să lucreze alături de bărbat, neputînd lua parte la viața spirituală ; în schimb, femeia din lumea burgheză afișează „o adevărată repulsie pentru manifestările spiritului", risipindu-și timpul cu superficialitate. La discuție au participat și cititori de cele mai variate profesiuni. Răspunsurile, cînd nu sînt total mărginite, de o indigență spirituală dezolantă, rămîn în orice caz neinteresante. Revelatoare pentru o anumită stare de lucruri, ele n-aveau cum produce entuziasm lui G. Călinescu. Edificatoare e în acest sens concluzia la care ajunge o „d-ră din Banat" : „...nu se citește fiindcă nu sînt cărți bune", ea prilejuind directorului un sarcastic comentariu : „...așa cugetă mulți dușmani ai cărții și este vădit că un individ cu astfel de teorii nu va citi toată viața nimic, pretextînd că nu sînt cărți bune."

[13] *J. l.*, nr. 4, 22 ianuarie 1939, p. 2.
[14] *Femeile și criza cititului, Idem*, nr. 6, 5 februarie 1939, p. 1.

Firește, acestea erau racile care într-o anume măsură determinau lipsa de interes pentru literatură a unei largi pături a populației ; însă nu constituiau cauzele principale. Chiar G. Călinescu avea sentimentul că deși discuția scosese la iveală o serie de cauze, factorul esențial nu fusese descoperit, problema preocupîndu-l mult timp după ce ancheta se terminase și ecourile ei se stinseseră. Revenind asupra problemei într-o *Cronică a mizantropului* [15], recunoaște falsitatea premiselor ce au stat la baza anchetei și a concluziilor ulterioare : „Că nu se citește nimic este un fapt indiscutabil... Am arătat felurite cauze, dar una e fundamentală, interesînd cultura în general [...]. Optzeci la sută din români sînt țărani, care țărani se subalimentează, depunînd sforțări mari pentru agonisirea cîtorva saci de porumb. Nu se poate pretinde unor oameni zdrobiți de oboseală să mai petreacă. Într-adevăr, țăranul nu citește nimic, nici măcar Biblia, nu se duce la cinematograf, nu are nici o satisfacție gratuită afară de somn." Mijloacele propuse pentru remedierea situației erau copilărești : „Dacă ruralii ar fi mai cuprinși, avînd gospodărie complicată și slugi care să-i scutească de muncile prea brute", atunci ar găsi timp pentru lectură ; la orașe, soluția ar fi fost puținătatea alimentelor : burghezul n-ar mai mînca pînă la sațietate și ar căuta satisfacții cerebrale. În realitate, necesară ar fi fost o radicală acțiune de stîrpire a neștiinței de carte, reformă irealizabilă din motive pe care spiritul investigativ al lui G. Călinescu le întrezărise atunci. Este nevoie, spunea el, „ca tot omul să cumpere o jumătate de pîine și un jurnal ; pîinea ca să-i potolească foamea, jurnalul ca să afle ce spun ideologii în privința putinții de a-și procura și cealaltă jumătate de pîine".

O dată cu ancheta asupra „oroarei de cultură", *Jurnalul literar* a deschis o alta privitoare la „cunoașterea publicului pe care urmează să-l modifice în bine revista". În același număr al revistei unde a început dezbaterea problemelor puse de prima anchetă, cititorii erau rugați să răspundă : 1. Ce autori români și ce cărți preferă și pentru care motiv ? 2. De ce nu le place cutare sau cutare autor român, prețuit totuși de critică ? 3. Ce așteaptă ei de la o operă literară și de la o revistă ? Toate răspunsurile urmau a fi publicate, chiar dacă erau con-

[15] *De ce nu se citește*, *J. l.*, nr. 33, 13 august 1939, p. 4.

trare vederilor redacției. Ancheta a trezit în rîndurile cititorilor „o agitație neașteptată". S-au primit aproximativ cincizeci de răspunsuri ; o parte au fost publicate la rubrica „Documente", celelalte fiind analizate global în epilogul consacrat anchetei. Rezultatul a fost sceptic.

După tatonarea preferințelor publicului, conștient de greutățile sarcinii asumate, G. Călinescu trece la fapte. Începînd cu numărul opt, *Jurnalul literar* renunță la rubricile de teatru, cinematograf și celelalte, întreg profilul revistei rămînînd subordonat criticii și informației literare. Programul și structura revistei, anchetele inițiate, concluziile impuse de chiar răspunsurile publicului au provocat o agitație puțin obișnuită. Publicațiile timpului și mai cu seamă cititorii în scrisorile trimise redacției reproșau direcției lipsa unui program clar, propuneau diferite compromisuri și îndeosebi modificarea profilului. Cele mai multe proteste au fost formulate de puritanismul unor „buni români", indignați de răspunsurile date în cadrul anchetelor. De ce, de exemplu, redacția permite să fie jignit Brătescu-Voinești, de ce admite ca un elev să afirme că nu-i place Caragiale ? Un oarecare cerea modificarea titlului revistei, sub motiv că nu ar fi potrivit pentru o publicație săptămînală ; alții recomandau directorului să renunțe la informația literară și să se ocupe exclusiv de literatura contemporană, un cititor, puțintel naiv, se întrista de... urîțenia vignetelor și xilografiilor etc., etc.

În ciuda reacției produse în anumite medii, programul *Jurnalului literar* cristaliza un principiu director în problemele literaturii, ce nu fusese străin înaintașilor. În articolul-program, al *Daciei literare*, întîia revistă critică a literaturii noastre „redactorul răspunzător" arăta necesitatea unei foi ce „s-ar îndeletnici cu producțiile românești din orice parte a Daciei, numai să fie bune". Obligîndu-se să respecte ideile colaboratorilor, M. Kogălniceanu își propunea ca toate cărțile să fie analizate în raport cu valoarea lor estetică : „Critica noastră va fi nepărtinitoare ; vom critica cartea, iar nu persoana. Vrăjmași ai arbitrariului, nu vom fi arbitrari în judecățile noastre literare." Revista se angaja să nu se lase angrenată în polemici sterile : „Iubitori ai păcii, nu vom primi nici în foaia noastră discuții ce ar putea să se schimbe în vrajbe".

În formularea necesității înlăturării creațiilor literare ale unui tineret lipsit de o cultură sistematică, ce se credea îndrep-

tăţit la încurajarea imediată numai pentru că „era... tînăr", G. Călinescu, de asemenea nu se singulariza. Fenomenul fusese observat şi de Titu Maiorescu : „O sumă de tineri, zicea el, se molipsesc de epidemia literară, îşi părăsesc studiile regulate şi se încîntă cu laudele ieftine ale publicităţii de o zi şi le este aşa de însemnat numărul, încît astăzi îşi fac unii altora eho destul de tare pentru a se înşela întreolaltă asupra meritului producerilor lor"[16]. Împotriva diletantismului, G. Călinescu a luptat cu cerbicie : „Analfabeţii nu pot învăţa pe alţii alfabetul. Istoria literaturilor a dovedit că nu poţi fi Dante, fiind păstor de capre"[17] ; nu era exclusă posibilitatea ivirii unui geniu, dar şi „el trebuie să-şi însuşească cultura trebuitoare"[18]. Un corespondent intrat în panică era pus la punct cu multă corectitudine : „Descurajare ? atunci la cine să mai alerg ? La nimeni, deocamdată. Cine vă dă siguranţa că aveţi vocaţia artei ? Citiţi, cultivaţi-vă !"[19]

Şi structura revistei a aţîţat spiritele. Ca o revistă să-şi propună şi să respecte cu străşnicie, pe tot parcursul apariţiei, o structură fixă şi să-şi tipărească materialele după un plan de perspectivă, aceasta, da, era un fenomen nou în jurnalistică. Dar afirmarea unei structuri ca atare nu era străină presei noastre literare. *Dacia literară* îşi afişa programatic o structură anumită.

Din atragerea tineretului spre o colaborare la un înalt nivel, *Jurnalul literar* şi-a făcut o linie de conduită. Nimeni nu era primit să publice în revistă numai literatură, ci i se cerea contribuţie eseistică şi critică : „Principiul nostru, anunţa G. Călinescu pe un colaborator, este : poetul să dovedească prin eseuri lărgimea conştiinţei sale estetice. Simple poezii face toată lumea." *(Poşta redacţiei, J.l.*, nr. 22, p 4. Altă dată : „Numai poeziile nu ne conving că avem de-a face cu un viitor scriitor, şi dacă n-avem de-a face cu un scriitor, revista se umple de nume care nu vor fructifica" *(Poşta redacţiei, J. l.*, nr. 47, p. 4). Evoluţia fiecărui tînăr era urmărită atent. Cînd cineva se sustrăgea programului, revista înceta să-l publice : „Numai poezii mereu, fără contribuţie istorico-literară şi eseistică nu publicăm" *(Ibid., J.l.*, nr. 45, p. 4). Altul, care urmărea

[16] Titu Maiorescu : *Critice*, I, Socec, 1925, p. 186.
[17] *Un an, J. l.*, nr. 53, 31 decembrie 1939, p. 2.
[18] Poşta redacţiei, *J. l.*, nr. 36, 3 septembrie 1939, p. 4.
[19] *Id., J. l.*, nr. 12, 19 martie 1939, p. 4.

afirmarea imediată, încercînd să publice şi aiurea, era sever admonestat: „Revista noastră ţine mai ales să orienteze pe cititori, să le dea simţul valorilor, adică spiritul critic. Apelînd, cum aţi făcut, la altă revistă, fără interes pentru literatură, şi acceptînd a primi acolo la P.R. mesagiile unui necunoscut, dovediţi a nu fi folosit nimic din contactul cu noi." (*Ibid. J. l.*, nr. 33, p. 4.) Concluziv, acest principiu a fost formulat astfel: „Publicăm o poezie dacă e promiţătoare. Cînd însă personalitatea întîrzie să apară (şi de obicei ea apare tîrziu), sfătuim pe debutant să se exercite întîi la munca intelectuală. Dacă el refuză, refuzăm şi noi pe inadaptabil." (*J.l.*, nr. 53, p. 2).

Prin volumul colaborărilor, prin siguranţa examenului critic se distanţează de ceilalţi tineri, întîlniţi frecvent în paginile *Jurnalului literar*, G. Ivaşcu. Proiectînd autorul pe pînza istoriei, criticul caută nota lui particulară: „Poezia d-rei Otilia Cazimir[20] n-are, de pildă, vibraţia de grele semnificaţii a predecesoarei d-sale la *Viaţa românească*, astăzi uitata Alice Călugăru; are însă gingăşia exprimării stărilor de suflet delicate, specific feminine". Uneori cronica se transformă într-un mic studiu de istorie literară, şi exemplificativă este în acest sens structura cronicii la poeziile lui Şt. O. Iosif, ediţie întocmită de Şerban Cioculescu.[21]. După prezentarea volumului, G. Ivaşcu trece în revistă părerile criticii despre poet, inclusiv ale îngrijitorului ediţiei, şi îşi expune punctul personal de vedere: „Fără o personalitate definită, Iosif se zbate, de cele mai multe ori zadarnic, între năzuinţa de a se elibera de apăsarea, copleşitoare pentru el, a lui Coşbuc sau, ceea ce e mai semnificativ, a lui Vlahuţă şi între aceea de a-şi găsi un drum şi o formulă mai personală."

Judecarea cărţii din unghi estetic îl preocupă şi pe Al. Piru, pentru critic, cultura lacunară a autorului constituind indiciul lipsei de valoare a operei, alături de compararea cu un mare scriitor: „Evoluţia lirismului d-lui Lesnea, — scrie, de pildă, despre *Argint* (*J. l.*, nr. 12, 19 martie 1939, p. 3) — este în raport nu atît cu temperamentul artistic, cît mai ales cu cultura. Sentimentul morţii (...) se transformă sub înrîurirea lui Blaga într-un sentiment de participare la nimicirea lentă a fenomenelor, care nu mai este simţită cu teamă, ci cu ade-

[20] *Otilia Cazimir — «Poezii»*, *J. l.*, nr. 19, 7 mai 1939, p. 3.
[21] *Şt. O. Iosif — «Poezii»*, *Idem*, nr. 14, 9 aprilie 1939, p. 3.

ziune şi necesitate. Bineînţeles că d. G. Lesnea n-are nimic din fiorul cosmic al poetului filosof şi, însuşindu-şi motivele, le reproduce rudimentar, bagatelizîndu-le într-o compoziţie naivă. Tradiţional prin toate modurile sale literare şi invariabil ca expresie, d. G. Lesnea nu înfăţişează în *Argint* decît o meticuloasă industrie care reprezintă, în cel mai bun caz, o devoţiune faţă de poezie".

Un frumos portret intelectual le-a făcut G. Călinescu, la cîteva săptămîni după apariţia revistei. „Cu o adevărată satisfacţie atrag atenţia cititorilor asupra d-lor G. Ivaşcu şi Alex. Piru. Ar fi prematur să-i prezint ca valori certe ale scrisului. Sînt încă prea tineri. Dar în cîmpul superior al jurnalisticei literare, deocamdată, sînt remarcabili." Şi continua : „Poate că d. G. Ivaşcu va face critică literară ori erudiţie. Dacă nu le va face pe acestea, va fi un jurnalist în sensul superior, creator, al cuvîntului, un animator de idei, un fel de Giuseppe Prezzolini al nostru. D. Al. Piru este încă foarte tînăr. Şi indiferent, ca şi la d. Ivaşcu de ce va face mai tîrziu, acţiunea lui de acum este remarcabilă pentru un tînăr. D. Piru citeşte mereu, are un stil care caută subtilitate, nu e plin de acele prejudecăţi pe care tinerii le moştenesc aşa de repede de la bătrîni, are gravitate şi justeţă".

Mulţi alţi tineri au dat în paginile *Jurnalului literar* critică şi informaţie literară. Cărţi româneşti şi străine au recenzat printre alţii : Magda Isanos, Adrian Marino, Eusebiu Camilar, Mircea Pavelescu, Viorel Alecu, Mircea Mancaş, Sanda Popescu, C. D. Loghin. Tinerii au fost chemaţi să redacteze rubricile „Biografia" şi au apărut aici medalioane despre scriitori şi artişti : Lautréamont, Gauguin, Cézanne, Strawinsky, Rilke, Erasmus, Swift, Verhaeren, Whitman, Horaţiu, Novalis, Puşkin etc., etc. ; li s-au solicitat articole cu caracter teoretic şi eseuri. Dăm cîteva titluri : Edgar Papu — *Sfînta Tereza de Avila (J. l.,* nr. 7) ; Mihail Chirnoagă — *Jurnalul lui Stendhal (Idem.* nr. 30)) ; C. D. Loghin — *Octavian Goga, dramaturg (Idem,* nr. 27) ; Al. Dumitru Păuşeşti — *Apollinaire în război (ibid.)* ; Mircea Mancaş — *Artă şi reverie (J. l.,* nr. 9) etc., etc. Articole informative a prezentat şi Saşa Pană : *Gérard de Nerval (J. l.,* nr. 11), *Charles Cross (J. l.,* nr. 23). Rezultatul imediat a fost o informare sistematică asupra literaturii străine. S-a publicat şi literatură, poezie mai cu seamă. Întîlnim printre poeţi pe Magda Isanos, Mircea Pavelescu, Radu Beligan, Nis-

tor Ignat, Ion Sofia Manolescu şi mulţi alţii, rămaşi în paginile revistei. A face aprecieri asupra producţiei critice a acestor tineri e excesiv. G. Călinescu a întreprins o triere periodică, reţinînd numele ce i se păreau promiţătoare. La şase luni de la apariţie, adăuga celor doi tineri, elogiaţi iniţial, alţi trei : pe Mihail Chirnoagă, C. D. Loghin şi pe Viorel Alecu : „... toţi au studii universitare, într-o publicistică prea plină de autodidacţi, o dispoziţie egală de a percepe adevărul, oroarea de solidaritate de «generaţie» şi o direcţie".

Important este spiritul general sub care era aşezată toată această îndrumare a tineretului. G. Călinescu avea convingerea că poate juca, în noile împrejurări istorice, rolul lui Maiorescu. Nu întîmplător cenaclul literar organizat la Iaşi îl intitulează „Noua Junime". În tot ce face este vizibil efortul de a-l imita pe fostul conducător al Junimii, la care se referă nu o dată. Caracteristic este răspunsul dat cuiva la poşta redacţiei, unde explică rosturile rubricii *Primii paşi* [22] : „Mulţi sînt miraţi că după ce au fost publicaţi în alte reviste noi îi refuzăm sau îi punem la «Primii paşi». Însă noi, în dorinţa de a reînvia spiritul critic, nu ţinem de loc seamă de vechimea în publicistică a tînărului. Cînd ce se poate reţine e prea scurt, punem fragmentul la «Primii paşi», coloană pe care o socotim de egală importanţă cu oricare alta. Înţelegem prin ea *primii paşi* la noi, adică într-o sferă mai apropiată de a artei."

Încredinţat era G. Călinescu că e chemat să creeze o generaţie nouă de critici : „Un tînăr care voieşte să publice la această revistă, avertiza[23] el, trebuie să creadă în valabilitatea programului nostru şi pînă la un punct în valoarea judecăţii aceluia care conduce revista. Se înţelege, noi putem să nu fim perfecţi şi să greşim, dar e admis că cel puţin avem faţă de alţii mai tineri o experienţă, de care cei tineri se pot ajuta, chiar dacă mîine ei o vor depăşi. Acesta este mecanismul oricărei culturi. *Nu se poate crea o generaţie decît prin intermediul unei persoane.* (Subl. aut.) Orice mare pictor a frecat vopsele în atelierul unui maestru, deşi acest maestru s-a dovedit uneori inferior elevului", şi o direcţie nouă în literatură, menită a pregăti terenul pentru o nouă epocă clasică[24] : „Jurnalul

[22] *Redacţionale, J. l.*, nr. 12, 19 martie 1939, p. 1.
[23] *Instrucţiuni pentru colaboratori, J. l.*, nr. 49, 3 decembrie 1939, p. 3.
[24] *Orientări, J. l.*, nr. 20, 14 mai 1939, p. 1.

nostru este un cîmp de exprimare pentru tineri. Noi îi primim cordial, îi consiliem cu amabilitate : le tăiem avînturile premature, îi îndemnăm să se cultive şi să revele prin colaborarea cu articole de informaţie şi doctrină literară sporirea conştiinţei artistice. Apoi aşteptăm rezultatele. Vinovaţi am fi cînd ne-am extazia noi înşine şi am declara geniale produsele noastre. Noi însă această eroare n-o facem. Poate fi rea literatura, dar revista e bună. Roadele acestei politici se vor vedea mai tîrziu. *Convorbirile literare* au apărut ani de zile numai cu intenţii bune şi cu literatură mediocră. Dar apoi au sosit Eminescu, Slavici, Creangă, Caragiale. A pregăti terenul, criticeşte, este şi aceasta o acţiune utilă."

Stabilind profilul ideologic al revistei, din primul număr G. Călinescu afirma că *Jurnalul literar* nu înţelege să facă nici un fel de politică : „Era şi momentul, spunea el în *Cuvînt de început*, de a învăţa pe tineri să se înflăcăreze de idei generale şi de creaţia artistică şi de a pune mai presus viaţa spirituală decît viaţa politică". Ulterior, în notele marginale, în precizările privitoare la program, în răspunsurile date colaboratorilor, revine insistent : „Lăsaţi pînă şi cuvîntul politică !" (*J. l.*, nr. 10, p. 4) ; „Tot ce e [...] cu aluzii politice nu ne interesează" (*J. l.*, nr. 22, p. 4). A face public asemenea afirmaţii în perioada dictaturii regale era un gest de frumuseţe civică, deşi îndemnul nu venea dintr-o conştiinţă politică, ci din structura clasicistă a criticului ; clasicului nu-i place agitaţia politică. El preferă epocile de stabilitate, prielnice dezvoltării spirituale.

Ţinuta revistei, orientarea ei, refuzul de a admite imixtiunea politicii în literatură au provocat zarvă în presa timpului, ea intensificîndu-se brusc din septembrie 1939, cînd întreaga Europă se afla în război ; acuzaţiile aduse directorului *Jurnalului literar* erau : trădarea românismului şi lipsa de patrotism. Este într-adevăr semn de nepăsare şi uşurătate ca într-o perioadă în care războiul devine o realitate obiectivă cineva să se ocupe de literatură ? „M-am gîndit bine, răspunde G. Călinescu, şi am ajuns la încheierea fermă că, dimpotrivă, munca literară trebuie să continue cu mai multă energie ca oricînd". E posibil să vină pentru un popor „ziua în care apărarea politică să fie nevoită, covîrşită, să aştepte vremuri mai prielnice luptei. Atunci arta naţională e aceea care duce războiul. A putea face dovada că avem o limbă evoluată, o literatură

înaltă, care aduce nuanța sa în lume e mijlocul de a exista. [...] Iată de ce hotărîrea noastră este ca această revistă să-și urmeze activitatea, constînd în orientarea sistematică a muncii care stabilește valori pînă la ultima limită posibilă".

Prin însuși refuzul de a admite politica în paginile revistei, G. Călinescu făcea... politică. În anchetele sale, în „cronicile mizantropului", numeroase sînt accentele critice la adresa stărilor de lucruri contemporane (v. capitolul *Mizantropie și optimism*). De aceea, *Jurnalul literar* va fi interzis tocmai pe motive politice !

III „PRINCIPII DE ESTETICĂ"

Principiile de estetică, scrise, cum va recunoaşte după aceea, cu gîndul de a pregăti teoretic *Istoria literaturii române...*, adunau nouă prelegeri ţinute în primăvara anului 1938 la Facultatea de filosofie şi litere din Iaşi, publicate iniţial, în aceeaşi perioadă, în *Adevărul literar şi artistic*.

Impropriu denumite astfel — „noi am intitulat la început cartea mult mai modest, *Curs de poezie*" — *Principiile de estetică* reprezintă o incursiune însoţită de exemple şi demonstraţii practice în universul poeziei deceniului al IV-lea. Citite astăzi, observi neistovita actualitate a temei, siguranţa cu care G. Călinescu caută dincolo de efemer permanenţele clasicismului. În interpretarea şi înţelegerea fenomenului poetic contemporan, G. Călinescu îşi depăşeşte într-o anume măsură contemporanii. Întîiile patru prelegeri alcătuiesc un studiu de ansamblu, întreprins cu mijloace ştiinţifice, al mişcării de avangardă, şi, printre cei dintîi, G. Călinescu subliniază urmările şi influenţa avangardei asupra literaturii în general şi a poeziei în special.

Coincidenţa face ca, la Universitatea Bucureşti, Ovid Densusianu să ţină între 5 noiembrie 1937 şi 2 mai 1938 prelegerile despre *Evoluţia estetică a limbii române. Epoca contemporană*, în a căror primă parte se ocupa de poezia modernă şi de revistele de avangardă : *75 H. P.*, *Integral*, *Punct*, *Contimporanul*. Eruditul profesor, care adusese atîta înţelegere în interpretarea simbolismului, dovedea totală nereceptivitate faţă de evoluţia poeziei contemporane lui. El pleca de la premisa că

literatura actuală e „o literatură de sanatoriu, babilonie de vocabular" [1], şi aducea exemple din *Revista Fundaţiilor Regale* şi din volumele *Întunecatul april* şi *Cuvinte potrivite*. Un distih din cel din urmă : „Nu ştiu ce-mi vine : / Aş mînca din fitecine" era comentat aşa : „Aici avem canibalism şi apoi acest «fitecine» aşa de urît sunător" [2]. Simţul artistic al lui Ov. Densusianu, ca şi al lui N. Iorga, din *Istoria literaturii româneşti contemporane*, era lacunar, reliefînd lipsa unei ierarhii valorice corespunzătoare ; alături de cei doi poeţi, erau trataţi asemănător V. Carianopol, I. Pogan, Mihail Moşandrei ş.a. Ov. Densusianu era încredinţat că una din cauzele felului „cum se scrie astăzi în versuri se datoreşte pamfletului" [3] şi comenta poezii, programe, doar pentru a găsi pretexte de desconsiderare.

„Noi nu glorificăm şi nici nu osîndim vreo şcoală literară, avertiza G. Călinescu, ci numai încercăm a scoate din ele o experienţă" ; şi fraza este definitorie pentru modul în care înţelegea criticul estetica. G. Călinescu nu este preocupat de sistematizarea unor norme şi fenomene artistice, nu le studiază în vederea unei virtuale clasificări. Din studiul poeziei, din observarea atitudinilor lirice fundamentale, el scoate precepte estetice pe care le supune meditaţiei.

Întîia prelegere e construită pe două coordonate, puse fără rezerve şi oarecum brutal. Una priveşte obiectul în ansamblu : „Estetica devine ştiinţa ciudată care nu-şi cunoaşte obiectul". Aşa pusă, afirmaţia stîrneşte îndată reţineri. Să urmărim însă dialectica gîndirii călinesciene. El porneşte de la fenomenul real al existenţei unui mare număr de indivizi, care, deşi sînt asidui consumatori de literatură, nu se pot pronunţa asupra valorii artistice a operei literare. Torturaţi de incertitudine, ei caută suplinirea insensibilităţii native prin recurgerea la raţionamente sau însuşirea opiniilor critice. Aceasta ar fi explicaţia psihologică a esteticii, care s-a născut din nevoia „simţită de o clasă întreagă de intelectuali de a vindeca lipsa sensibilităţii artistice prin judecăţi aşa-zise obiective..." Dar, întreabă G. Călinescu, există „un fenomen estetic căruia să i se aplice metode speciale de cercetare, să conducă la legi ?" Mijloacele prin care se încearcă izolarea artistului din ansam-

[1] *Evoluţia estetică a limbii române. Epoca contemporană*, curs litografiat, 1938, p 4.
[2] *Ibidem*, p. 11.
[3] *Ibidem*, p. 30.

blul fenomenelor şi obiectelor realităţii înconjurătoare sînt, e de părere, precare, şi ironizează încercarea esteticienilor români de a autonomiza artisticul prin intermediul capodoperei. Capodopera „nu există obiectiv, ca un lucru asupra căreia se pot emite judecăţi universale, ci o stare de spirit a unor indivizi, un sentiment particular de valoare". Şi, plecînd de la deosebirile existente între ştiinţă şi artă, trasează o linie de demarcaţie : în cîmpul artelor lipseşte „acel consimţămînt la percepţie, care face soliditatea ştiinţelor". De aici vine greutatea stabilirii graniţei între operă şi capodoperă şi imposibilitatea transformării esteticii într-o ştiinţă normativă : „Dacă s-ar găsi norma capodoperei [...], s-ar produce o dezolare de apocalips, fiindcă arta însăşi ar dispărea. Cînd am şti cum se face o poezie genială, toţi am deveni mari poeţi şi arta s-ar preface în industrie." În lumina unui astfel de raţionament, propoziţii de genul : „Estetica este o ştiinţă care nu există" ; „Estetica în înţelesul de studiu obiectiv al capodoperei nu va exista niciodată", nu mai pot surprinde, şi percepem logica lor internă.

Dacă citim printre rînduri, observăm îndată altceva. Toată demonstraţia are rostul de a motiva indirect sistemul critic călinescian, absenţa din aria preocupărilor sale anterioare a problemelor teoretice ale esteticii. Tot acum se conturează mai bine personalitatea călinesciană. Avînd sensibilitate artistică, criticul nu are trebuinţă a ajunge la certitudinea valorilor pe calea mijlocită a ştiinţei. Nu trebuie scăpat din vedere că toate consideraţiunile despre estetică sînt emise adiacent, cu prilejul discutării preceptului de poezie : „Poezia nu e o stare universală, ci un aspect sufletesc particular cîtorva indivizi." În consecinţă, ea nu se poate defini ; spre argumentare, aminteşte definiţiile poeziei date de Platon, Schopenhauer, Hegel, Abatele Brémond. Poeţii înşişi nu ştiu ce este poezia, şi maliţios alătură pe Sully Prudhomme şi Clovis Hugues de Ilarie Voronca, reproducînd lungi încercări de definire a poeziei. Dacă este o imposibilitate a afla *ce este poezia,* din atenta analiză a marilor poeme se poate arăta *cum este poezia,* îi poate fi descris universul ; se pot astfel strînge observaţii istorice, statistice ş.a., ce nu trebuie urmate, „fiindcă utilitatea unei imitări este ipotetică". Celelalte prelegeri urmăresc a surprinde „în studiul practic al poemelor ilustre acea mecanică

prin care să ne sporim conştiinţa artistică. În chipul acesta, sterila Estetică face loc unei Şcoale de poezie."

Ca atare, G. Călinescu întreprinde o incursiune în programul şi atitudinile mişcării de avangardă, anunţînd aprioric concluzia : „Nu există poezie acolo unde nu este nici o organizaţiune, nici o structură, într-un cuvînt nici o idee poetică". În poezie, părţile trebuie să se supună întregului, însă nu se poate concepe poezia un conglomerat de imagini. Lirica începe acolo unde totul este supus unui sens general. „Să ne ferim însă să traducem cuvîntul *sens* cu acela de înţeles", precizează G. Călinescu, pentru că poezia nu trebuie să aibă numaidecît un cuprins inteligibil. Pseudo-preceptul este scos din analiza dadaismului şi futurismului. Dadaiştii „protestează în fond împotriva ideii umflate de artă, de tehnică, împotriva rutinei clasice, a excesivei conştiinţe estetice". Încheierile parţiale scoase îşi păstrează neştirbită actualitatea : „abuzul noţiunii de artă împiedică spontaneitatea procesului creator ; hazardul pur, fără intervenţia spiritului nostru, nu dă nimic ; totuşi, din slăbirea atenţiei artistice şi consultarea hazardului, pot să iasă uneori apropieri surprinzătoare". Raporturile acestea sînt întîmplătoare şi niciodată hazardul nu se poate manifesta în chip absolut. Şi apoi raporturile prea neobişnuite au efect ilariant. Emoţiile solemne, grave, cer oarecare convenţie, în operele mari, întotdeauna, proporţia dintre conformarea la tradiţie şi noutate fiind în favoarea celei dintîi.

Spre deosebire de dadaism, futurismul nu neagă organizarea conştientă a poeziei, ci „academismul sub raportul conţinutului şi formei", cerînd întoarcerea literaturii spre pulsul vieţii imediate. Futuriştii urmăresc nu perceperea vieţii în curgerea ei firească, ci a momentelor existenţiale izolate caracterizate prin intensitate emotivă. Admite arta intrarea în cuprinsul ei a unor asemenea vîrfuri emoţionale ? Nu, deoarece „prea multă sinceritate în artă, prea multă viaţă sînt contrare spiritului creaţiunii".

Neuitînd auditoriul căruia i se adresa, G. Călinescu se opreşte o clipă asupra conceptului de inteligibil în poezie. El pleacă de la ideea „că o poezie nu e făcută să fie înţeleasă de toată lumea". Şi explică : poezia cere „o iniţiere, o complicare sufletească, un sentiment al liturghiei". Sînt poezii, şi acesta este adevăratul ermetism, unde fondul însuşi nu este inteligibil, fiindcă nu e luat din lumea inteligibilului. Poetul se cufundă

sincer în vis, adică în subconştient, şi scoate de acolo o viziune enigmatică, în care simte un sens pe care el însuşi nu-l poate explica". Cauzele incomprehensiunii pot fi diferite : des se întîlneşte operaţia înlăturării elementelor copulative, ori siluirea gramaticii, cînd propoziţiile şi raporturile rămîn normale. Ininteligibilul nu se poate sustrage pe deplin persiflării, fiindcă „pe dată ce orice înţelegere scapă şi nu se mai poate găsi nici un capăt de fir, impresia e comică". Ilustrarea aserţiunilor e făcută prin analiza prozei lui Urmuz.

Alte două prelegeri aduc în discuţie suprarealismul şi ermetismul. G. Călinescu notează principiile filosofice pe care e clădit cel dintîi şi îi surprinde tehnica, nu fără a-i scoate la suprafaţă cu un anume umor contradicţiile interne, aşa cum reies din scrierile lui André Breton. Deşi se declară adepţi ai dicteului automat, suprarealiştii se străduiesc conştient să surprindă inconştientul. Însă fiind sincer lirici, compunerile lor nu numai că exclud — nu întotdeauna — comicul, dar dau „scurte impresii de sublim". Cînd sînt mimate, visurilor suprarealiste le lipseşte sensul, deoarece viziunile onirice nu sînt organizate în jurul unui nucleu emoţional, aşa cum se întîmplă în visurile obişnuite ale individului. Actuală rămîne altă remarcă. Suprarealiştii intenţionau a indigna pe burghezi ; citite, scrierile lor, departe de a produce indignarea, provoacă zîmbetul. Antinomia vine din persistenţa luciditătii : „Mai mult decît spontaneitatea onirică lucrează aici conştiinţa disociatoare. Toată vorbăria aceasta discursivă pentru lucruri de nimic este un procedeu tipic pentru obţinerea comicului, şi Molière îl foloseşte statornic." De aici scoate sugestia că în poezie „e bine să ne scăpăm din cînd în cînd de tirania inteligibilului", dar reaminteşte că, practic, „nici un poet mare nu a ieşit din această şcoală". După o tangenţială incursiune în universul poeziei pure, G. Călinescu se opreşte asupra poeziei ermetice, găsind insuficienta înţelegere a acesteia în lipsa „de cultură a cititorilor, obişnuiţi cu poezia facilă de tipul romanţei sentimentale". Sînt cercetate principiile ermetismului şi ale metodei de cunoaştere în genere, G. Călinescu încercînd a muta termenii discuţiei în plan filosofic. Poezia ermetică, accentuează, „spune ceva", şi îi disecă tehnica spre a o deosebi de falsul ermetism.

De tot interesul este prelegerea a şasea ; pentru întîia oară la noi se puneau în faţa cititorului atitudinile favorabile

în poezie, cauzatoare de dens lirism. Punctul de plecare al discuţiei l-a constituit axioma că în poezie, ca în toată literatura de altfel, există o scară valorică. Înlăturînd nuanţele, criticul distinge o poezie profundă şi alta superficială, cea dintîi bizuindu-se pe un număr limitat de atitudini lirice fundamentale. Ce face G. Călinescu acum este o „estetică preceptistică". El scoate şi oferă meditaţiei cîteva pseudo-precepte. Versificatorul lipsit de talent nu trebuie să tragă încheierea că urmînd acele precepte va putea crea poezie. Omul lipsit de talent fără talent rămîne, oricît s-ar strădui să cadă peste una ori alta din atitudinile fundamentale. Poetul înzestrat chiar inconştient va intui atitudinile lirice de seamă, însă meditînd asupra lor, conştient, folosul e îndoit. Şi expune, anunţîndu-şi aprioric intenţia de a schiţa, nu de a face o prezentare completă, un număr de nouă „atitudini" lirice : lirismul gnomic şi cel scos din mişcarea ritualică, ceremonială, împreunarea onirismului cu simbolismul misterios, sporul liric ce-l poate trage poezia din interioarele putrede, din alternarea frazelor substanţiale cu cele prozaice, din verbalismul pur, ori din punerea unui plan fix în contrast cu unul mişcător etc.

La o privire mai atentă, observi îndată că toată prelegerea este ridicată pe concluziile scoase din studiul poeziei eminesciene, mai cu seamă pe cele din marele capitol rezervat *Analizelor*. Exemplele, cele mai multe, sînt aceleaşi, frazele amintesc formularea mai veche, adesea cîte o metaforă trece neschimbată dintr-o parte într-alta, ca aceea a versului ce-şi „bate limbile în gol". Capitolul de faţă pune încă o dată în evidenţă influenţa adîncă a studiului poeziei eminesciene, care s-a răsfrînt stimulator asupra gîndirii estetice a criticului.

Prelegerea ultimă încearcă să dea nu atît o definiţie liricii, cît „o descripţie esenţială" a poeziei ca „obiect de percepţie al simţului nostru critic". Criticul supune reexaminării prejudecăţile estetice devenite tradiţionale, potrivit cărora poezia trebuie să fie o imitaţie a naturii, ori a realităţii interioare, a sentimentelor adevărate, „sincere". Prin poezie sufletul omenesc tinde să prindă sensul ascuns al lumii fără preocuparea aparentă de a educa şi instrui didactic, dar poezia „trebuie să ne comunice totuşi ceva din ordinea lăuntrică a spiritului", poetul comparîndu-se cu muzicantul ; acesta din urmă foloseşte melodia spre a transmite un tumult interior sortit a rămîne veşnic obscur.

A doua parte a *Principiilor de estetică* reiau într-o nouă sinteză reflecţiile anterioare privitoare la tehnica criticii şi a istoriei literare.

Mai întîi, G. Călinescu înţelege să se delimiteze de esteticienii şi istoricii literari notorii, în primul rînd de Croce. Gîndirea estetică a lui G. Călinescu datorează unele elemente crocianismului, dar teza istoriei literare ca „o operaţie preliminară sau recapitulativă, exterioară momentului criticei estetice propriu-zise", nu o acceptă. El reproduce un lung citat în care esteticianul italian sublinia necesitatea exegezei operei de artă şi a cercetării condiţiilor de viaţă ale artistului. G. Călinescu lasă la o parte a doua idee, însuşindu-şi-o tacit, şi găseşte inoportună, din punct de vedere principial, explicarea genezei operei de artă [4], deoarece o operă mare în sens estetic nu are nevoie de comentariu. O istorie a destinului fizic al operei se poate face şi e chiar necesară, fie numai spre a înviora „trăsăturile şi coloritul originar al operelor de artă", de care vorbea B. Croce, cu condiţia ca exegeza să fie subordonată exegezei estetice. Noi putem discuta *Istoria literară* călinesciană doar sub raportul valorii artistice. Aşezînd cartea în momentul istoric, în afara unei netăgăduite culori, se pot scoate concluzii hotărîtoare privind spiritul epocii, pentru că întotdeauna o operă mare a iscat în jurul ei probleme numeroase şi surprinzătoare. Practic, G. Călinescu procedase astfel în *Opera lui Mihai Eminescu*, deşi, teoretic, se pronunţa pentru o riguroasă despărţire.

---

[4] Idei identice pînă la un punct dezvolta, cam în acelaşi timp, Vladimir Streinu în *Problema criticii literare*. Împărtăşind ideea — formulată iniţial de Titu Maiorescu — că „rostul modest" al criticii literare este acela de „estetică practică", el observă că, nefiind nici ştiinţă, nici filosofie, nici pedagogie, nici una din preocupările excluse nu pot explica arta ca fenomen şi nu pot da criterii de valoare. Aplecîndu-se asupra operei literare prin intermediul istorismului, psihologiei sau sociologiei, criticul şi istoricul literar îşi pot pune probleme care, fără să atingă opera în substanţa ei, o explică în raporturile externe. Dar cunoscînd bine epoca, reconstituind procesul de elaborare a operei, studiind personalitatea artistului, nu ne apropiem de loc de realitatea ireductibilă a operei de artă: ea continuă să rămînă la fel de inaccesibilă, cercetătorului fiindu-i imposibilă surprinderea unicităţii. Critica literară era chemată să se aplice mai mult asupra obiectului său, să investigheze opera de artă „în intuitivitatea ei, în ce constă ca ireductibil şi nedatorit nici rasei, nici epocii, nici psihologiei individuale, nici vreunui alt factor extrinsec".

Profitînd de prilej, el ridică problema obiectivității și subiectivității în istoria literară : „În istorie, unde toți recunosc două momente : strîngerea faptelor și interpretarea lor, obiectivitatea nu poate însemna decît plecarea de la fapte autentice". Altă ipoteză nu este luată în considerație, probitatea istoricului fiind aprioric subînțeleasă. În legătură cu subiectivitatea, explicată drept „atitudine neștiințifică cu privire la interpretare", lucrurile sînt puțin mai complicate. G. Călinescu recurge la sprijinul *Gestaltpsychologiei* — direcție a psihologiei moderne ce concepe fiecare percepție ca avînd o structură personală, care nu e tot una cu suma adițională a părților întregului.

Transpunînd gestaltismul în istoria literară, ajungem la concluzia că faptele istoriei, ca să poată căpăta atributul de „istorice", trebuie să fie introduse într-o structură, într-o viziune, aș zice, avînd în vedere ansamblul faptelor și fondul istoric pe care sînt puse. Și G. Călinescu motivează : faptele individului nu sînt istorice, ci existențiale, dar, introduse într-o structură de un istoric, ele devin fapte istorice. În cazul acesta, structura, așa cum o înțeleg Dilthey și G. Călinescu, nu are și nici nu poate avea o existență obiectivă, însă nici arbitrară, fiindcă faptele sînt autentice. Ea este cu necesitate subiectivă, aș zice, pentru că o asemenea structură, formulată de un individ, îi aparține numai lui. În sprijinul demonstrației, G. Călinescu aducea exemplul lui Burckhardt, căruia i se datorește crearea noțiunii de Renaștere, dar : „Este de ajuns ca un alt cap formator să sfarme aceste structuri și să întocmească pe baza faptelor altele, și Renașterea, romantismul dispar sau rămîn alături de alte unghiuri istorice". Nu putem să nu-i dăm dreptate lui G. Călinescu, însă cu o rezervă. Minți geniale sesizează structuri de o logică atît de evidentă, încît, deși nu obțin consimțămîntul imediat, se impun treptat cu o forță de convingere contagioasă. Exemplul Renașterii și al romantismului l-a dat G. Călinescu. Altele se pot găsi chiar în opera lui : *Viața lui Mihai Eminescu* și *Ion Creangă* ; structurile respective nu mai pot fi anulate de altele, ci vor coexista alături de acestea, cînd nu vor fi simțite ca nefirești și excluse din cîmpul discuției.

G. Călinescu își încheia considerațiunile cu o frază care de atunci a fost sucită pe toate părțile, provocînd adesea indignarea cercetătorilor modești. Ca să-l înțelegi pe Creangă, pe Eminescu, pe Caragiale, „trebuie să descoperi la fiecare o

structură proprie. Însă a descoperi e tot una cu a inventa, fiindcă dacă ar fi evidentă oricui, n-ar mai fi nevoie de nici o sforţare metodologică." Verbul „a inventa" a fost interpretat ca născocire arbitrară, însă este evidentă folosirea noţiunii cu sensul de a descoperi, a crea ceva nou, care nu exista pînă atunci. Faptele istorice trebuie subsumate unei viziuni, şi condiţia vitală a trăirii noii viziuni constă în găsirea unui punct de vedere anume. În istorie, în general, şi în literatură, în special, suna concluzia implicită, un număr finit de fapte istorice poate genera o infinitate de structuri aflate între ele într-o complexă interacţiune : anume structuri le pot anula pe cele anterioare, altele sînt inimitabile, altele, în sfîrşit, există alături de celelalte. [5]

Firesc era ca G. Călinescu să se delimiteze şi de Lanson. Tendinţa şcolii acestuia de a profesa istoria literară ca o înţelegere şi explicare a trecutului, „adică să găsească *le comment et le pourquoi*, mecanismul şi cauza fenomenelor literare", nu este întemeiată, deoarece descrierea trecutului literar nu se poate dispensa de introducerea în succesiunea faptelor a unei structuri anume. Delimitarea mai avea o cauză. Lanson şi discipolii lui erau de părere că, în materie de istorie literară, un subiect poate fi epuizat în urma unei cercetări. Eroarea e fundamentală. Nu faptele, zice G. Călinescu, „care stau la baza unui studiu formează studiul, ci punctul de vedere, principiul formal coagulator, structura". Mai mult, documentele,

[5] Consideraţiunile călinesciene au provocat, în epocă, rumoare. G. C. Nicolescu, de pildă, socotea că o asemenea interpretare a istoriei ar putea fi făcută numai de cei cu... talent : „D. G. Călinescu, considerînd, aşa cum nici chiar Croce nu face, prezenţa unui punct de vedere în cercetare ca introducerea definitivă şi dovedită a subiectivismului, consideră că «orice interpretare istorică este în chip necesar subiectivă». Nu poate totuşi să facă abstracţie de realitatea care o constituie materialul, căci pe acesta se aplică punctul de vedere prin care recunoşti structura. Şi atunci, ca şi Croce, socoteşte istoria literară ca o artă (nu ca o ştiinţă) şi ajunge, tot după modelul criticului italian, la scindarea acestei discipline în două trepte. Una inferioară, care poate fi obiectivă şi în care se poate utiliza metoda, este strîngerea materialului, reprezentată de : ediţia critică, bibliografie, critică de izvoare şi de atribute, istoria fenomenelor culturale etc., operaţii pe care le poate face, după anumite reguli, oricine, fără nici o vocaţie. Cealaltă este interpretarea materialului, în care totul este subiectiv, impresionist şi care nu poate fi exercitată decît de cei cu talent." (G. C. Nicolescu : *Subiectivismul în cercetarea literară*, colecţia *Universul literar, 1939.*)

oricît de cunoscute ar fi, oricît le-ar fi întrebuinţat unul şi altul, păstrează mereu pentru spiritul creator o latură inedită.

Construită pe două idei principale, următoarea prelegere se ocupă de condiţiile ideale pe care trebuie să le îndeplinească istoricul literar. Necesar este înainte de toate ca acesta să fie critic, să aibă putinţa de a stabili ierarhii valorice în cuprinsul unei literaturi. Însă ce este un critic ? se interoghează G. Călinescu, şi răspunsul îşi păstrează actualitatea, pentru că la baza criticii el pune existenţa vocaţiei ; numai cu voinţă nu poţi fi critic. Dintre atributele ce caracterizează personalitatea criticului, G. Călinescu scoate gustul, elogiat de Croce („Conceptul de gust, zice G. Călinescu, este confuz şi învechit"), introducînd noţiunea de *simţ artistic*, folosită şi de Mihail Dragomirescu. G. Călinescu îi dă o nouă formulare, retopind în demonstraţie mai vechile idei din articolele despre critică din 1927, păstrînd chiar fraze întregi identice : „Simţul critic e actul creator eşuat, răsfrînt în conştiinţă înainte de a ajunge la periferie şi devenit astfel sentiment artistic, actul creator întrerupt din cauză că altul l-a săvîrşit după norma însăşi a spiritului nostru creator". Altfel spus, „... simţul critic este forma propriei noastre facultăţi creatoare, sub unghiul căreia primim şi valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmînd normele de creaţie ale spiritului nostru. A înţelege înseamnă a recunoaşte, că dacă am fi executat noi opera, am fi urmat norma însăşi a artistului. De aici acel sentiment că autorul ne-a exprimat parcă propriul nostru gînd, de aici comunitatea de simţire între autor şi critic." Criticul trebuie să aibă însuşiri virtuale de creator, să fie artist el însuşi sau cel puţin să rateze cît mai multe genuri, ratarea rămînînd „o garanţie de comprehensibilitate".

Criticul trebuie să se supună disciplinei de cercetător. De operaţiunile adiacente : ediţii critice, comunicarea documentelor, datarea lor, critica izvoarelor, biografia socotită ca pură cronologie ş.a. se pot ocupa oameni care nu izbutesc să se ridice la sinteză. Istoricul literar, avînd viziunea structurilor, trebuie să se coboare la istoria documentară, cu toate că el se poate folosi numai de rezultatele eruditului. G. Călinescu însuşi trecuse prin ambele etape. În *Viaţa lui Mihai Eminescu*, exceptînd descrierile de peisaje, ale interioarelor, ale portretelor, se folosise de documentele culese de alţii, pe care le subsumase viziunii sale de ansamblu. În *Opera lui Mihai*

Eminescu, se coborîse însuşi în lumea documentelor. Istoricului literar i se cere şi o pregătire corespunzătoare de istoric, faptul literar fiind şi un fapt istoric, iar scriitorul un personaj istoric. Mai punea condiţia ca istoricul literar să dea mai întîi o lucrare de istorie generală şi apoi abia să treacă la istoria literară. Motivul ? „...metodele generale ale istoriei se aplică întocmai şi istoriei literare." Printre atributele esenţiale ale istoricului literar, G. Călinescu trece cultura filosofică şi cunoaşterea sistematică a literaturilor străine ; cea dintîi face posibilă înţelegerea filosofiei unui Maiorescu, Eminescu ori Blaga, a doua ajută la sesizarea proporţiilor adevărate ale literaturii naţionale. Cine cunoaşte activitatea publicistică a lui G. Călinescu, anterioară *Principiilor de estetică*, nu poate să nu observe că, sub haina ideilor generale, G. Călinescu schiţa de fapt istoricul formării propriei sale personalităţi de istoric literar ; fiecare din cerinţele puse în faţa viitorului istoric literar le ilustrase într-o măsură mai mare sau mai mică.

★

La puţină vreme după publicarea cursului de poezie în *Adevărul literar şi artistic* şi înainte de apariţia lecţiilor în volum, G. Călinescu îşi preciza atitudinea estetică faţă de proză, în studiul *Camil Petrescu, teoretician al romanului* [6]. Punctul de plecare l-a constituit un articol al romancierului, *De ce nu avem roman* ?, publicat [7] cu... 12 ani în urmă. Tardivitatea revenirii polemice putea surprinde, de aceea autorul se grăbea să precizeze într-o notă : „Acest articol este numai o parte dintr-un studiu asupra d-lui Camil Petrescu ca romancier". Precizarea era un pretext ; restul studiului a fost publicat în *Jurnalul literar* şi amîndouă părţile în marea istorie, unde, din articolul de faţă, G. Călinescu păstrează numai cîteva pasaje. În realitate, G. Călinescu simţea nevoia, ca şi în 1933, în preajma apariţiei *Cărţii nunţii*, să-şi precizeze poziţia faţă de problemele romanului, cu singura deosebire că acum ridică totul la principii generale. *Camil Petrescu, teoretician al romanului* constituia o indirectă apărare a formulei romaneşti abordată în *Enigma Otiliei* („...cum se face, se întreba el, că romancierii români nu sînt nici balzacieni, nici dostoievskieni.

[6] *Viaţa românească*, nr. 1, ianuarie 1939, p. 81—88.
[7] În *Viaţa literară*, an. II, nr. 54, 4 ianuarie 1927.

nici flaubertieni, dar au devenit deodată proustieni?") şi o dezvoltare logică, cum vom vedea îndată, a ideilor cuprinse în *Cîteva cuvinte despre roman,* apărute la cîteva zile după intrarea *Enigmei Otiliei* în librării.

În evoluţia gîndirii estetice călinesciene, *Camil Petrescu, teoretician al romanului* demonstrează limitele receptivităţii romaneşti a autorului *Istoriei literaturii române...,* spre deosebire de poezie, şi precizează aria preferinţelor sale : G. Călinescu rămîne un gînditor de extracţie clasică, refractar complexelor forme de evoluţie ale prozei pe plan european ; într-o anume măsură, eseul reprezintă un pas înapoi în comparaţie cu modul de abordare a problemelor romanului de către G. Ibrăileanu în *Creaţie şi analiză.*

În prima parte a studiului, G. Călinescu pune în discuţie opinia lui Camil Petrescu referitoare la incompatibilitatea romanului cu eroi rurali. „...Cu eroi care mănîncă trei săptămîni cinci măsline, scria acesta în 1927, care fumează doi ani o ţigare, cu cîrciuma din tîrguşorul de munte şi gospodăria cu trei cotețe a dascălului din Moldova nu se poate face roman şi nici măcar literatură. Literatura presupune, firește, probleme de conştiinţă. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conştiinţă sînt posibile." Reproducînd fraza, G. Călinescu constată o identitate între vederile lui Camil Petrescu şi Eugen Lovinescu, „care, respingînd ruralismul sămănătorismului, recomandase o literatură orăşenească", dar nu recunoştea lui E. Lovinescu meritul istoric de a fi contribuit la orientarea prozei spre citadinism. Sprijinindu-se şi pe structura romanelor lui Camil Petrescu, G. Călinescu înclină spre interpretarea frazelor de mai sus în sensul stabilirii unor „raporturi de cauzalitate, în virtutea cărora ţăranul mănîncă cinci măsline, adică e prin definiţie rudimentar, în vreme ce orăşeanul e încărcat de probleme de conştiinţă". Aserţiunea lui Camil Petrescu ar pleca de la egalităţile : ţăran=om rudimentar, orăşean=fiinţă complexă, ea probînd „o judecată falsă şi un snobism caracteristic naţiei noastre de ţărani". Dacă faţă de ţăran, burghezul prezintă o complicare sufletească, atunci aristocratul, individ cu sînge vechi şi educaţie aleasă, ar trebui să se afle pe treapta de sus a complexităţii. Însă aici nu este vorba de complexitate, ci de finețe, de automatism ereditar, fiindcă aristocratul cu purtările cele mai alese poate fi „un desăvîrşit dobitoc, incapabil de cea mai

mică sforţare abstractivă". O distincţie între individul fără sau minat de probleme de conştiinţă se poate face pe alte criterii, pornind, de pildă, de la modalitatea de adaptare la mediu. Înlăturînd nuanţele, G. Călinescu găseşte un mod de adaptare „autentic, instinctual", propriu fiinţelor rudimentare, şi altul moral, specific indivizilor complecşi, caracterizat prin motivarea şi reprezentarea anticipată a propriilor acte, cu precizarea că niciodată cele două moduri nu se găsesc în stare pură. Diviziunilor le-ar corespunde fiinţele automate, instinctuale şi morale. Însă nu adîncimea adaptării dă notele esenţiale ale eroului de roman, ci „viclenia cu care instinctele se ascund sub structura moralităţii. Cînd un erou se poartă după instinctele fundamentale umane, dar se zbate să se explice complex, atunci el devine copt pentru roman", eroii adînci fiind „nişte ipocriţi, sublimi ori ridiculi", care se străduiesc să ascundă izvorul automatic al actelor lor.

Viaţă morală şi complexitate are şi ţăranul, şi frazele, imperceptibil ironice, au fost mult citate : „Cînd tună, el (ţăranul, *n.n.*) se închină în faţa puterii lui Dumnezeu (crede deci într-un factor absolut), în dragoste aduce motivarea lui estetică, ori economică, dar motivare. Lucrul acesta e atît de limpede, încît putem afirma fără stînjenire că între un ţăran sănătos şi d-l Camil Petrescu nu e nici o deosebire de complexitate, ci numai una de fineţe. Dar fineţea nu formează obiectul romanului. Ţăranul şi Kant îşi pun aceleaşi probleme, cu deosebire că cel din urmă le rezolvă cu altă tehnică. Între ţăran şi Kant e deosebirea dintre socoteala pe răboj şi aceea după regulele calculului."

În a doua parte a articolului, este discutată problema „progresului în materie de artă". Criticul pleacă de la propoziţiile lui Camil Petrescu : „...o literatură trebuie să fie sincronică, structural, filosofiei şi ştiinţei ei", proza românească rămînînd anacronică „faţă de evoluţia realizată de ştiinţă şi filosofie în ultimii patruzeci de ani", dar sofistica argumentării şi a comentariului călinescian e învederată. Nu e propoziţie aproape care să nu poată fi combătută cu idei luate din articolele scrise cu puţin timp înainte sau după această dată.

Lui G. Călinescu, opinia romancierului român i se pare „paradoxală". Oare geniul, se întreba, „e condiţionat de cunoaşterea progreselor ştiinţei şi filosofiei ?" Geniul, adăugăm,

nu se caracterizează însă printr-o adîncă cunoaştere ştiinţifică şi filosofică ? Eminescu, Blaga aveau studii filosofice superioare ; G. Călinescu cerea de asemenea istoricului literar cultură filosofică : „...prin urmare, d-l Camil Petrescu cere romancierului ca înainte de a fi creator să fie om de ştiinţă şi filosof, ceea ce pare foarte discutabil". Dar Camil Petrescu nu punea o asemenea condiţie ; el cerea scriitorului să năzuiască spre formarea unei înalte intelectualităţi, în care ştiinţele şi filosofia urmau firesc a fi incluse. „Literatura — comentează criticul textul lui Camil Petrescu — e în legătură cu psihologia, psihologia e în legătură cu filosofia, ergo romancierul se cade să cunoască filosofia. Ce mare sofism prin confuzie de noţiuni ! Literatura nu e în legătură cu psihologia, ci cu sufletul uman." Firește, o strictă dependenţă e greu de admis, însă nu e mai puţin adevărat că datele psihologiei sînt indispensabile romancierului nu pentru studierea vieţii sufleteşti în sine, cît pentru observarea cauzelor ei fiziologice, deoarece progresul ştiinţelor presupune abordarea multilaterală a unghiului de investigaţie.

Tot ce urmează nu este decît ironizarea şi înlăturarea paralelismului dintre filosofie şi literatură, găsit de Camil Petrescu. Se poate concepe raport de dependenţă între clasicismul şi raţionalismul francez, între pozitivism şi materialism, de o parte, şi realism şi naturalism, pe de alta ? Un raport mecanic, nu, dar, sînt de părere, o influenţă indirectă, o comuniune subterană există în afara oricărei îndoieli. Însuşi faptul că apar în aceeaşi perioadă istorică trebuia să dea de gîndit. Fenomenul îl recunoaşte, reticent, chiar G. Călinescu, aducînd vorba despre revoluţia proustiană în roman şi filosofia lui Bergson. Gestul se explică prin studierea prealabilă a curentelor de avangardă : bergsonismul în literatură l-au aplicat suprarealiştii. „Cît despre Proust, zice G. Călinescu, desigur că apropierea pe care o face d-l Camil Petrescu, şi au făcut-o şi alţii, e foarte legitimă atîta vreme cît nu exagerăm şi ne păstrăm în marginile evoluţiei conştiinţei estetice. Aplicînd terminologia fenomenologică, d-l Camil Petrescu constată că Marcel Proust observă sufletul concret, adică sufletul neconstrîns în scheme, în trăire absolută. Nu numai constată, dar decide că de acum încolo romancierul va observa numai aşa, de vreme ce aşa pretinde progresul gîndirii" şi reproduce următoarea frază din Camil Petrescu

cu intenţia de a sublinia concluzia defavorabilă a acestuia : „Să realizăm concretul, adică existenţa actuală, în această clipă, şi să-l reinstalăm apoi în devenire, căci alt concret *nu există*... Prin urmare, artistul povesteşte lumea văzută prin el, existînd prin el."

Dar din fraza incriminată observăm nu fără surprindere în Camil Petrescu un gînditor neaşteptat de modern, un precursor al prozei obiective de astăzi. Înaintea lui Sartre, în articolul din 1939, despre *La Fin de Nuit* de François Mauriac, Camil Petrescu susţinea teza potrivit căreia romancierul nu-şi mai poate însuşi punctul de vedere al demiurgului asupra personajelor sale ; romancierul nu mai e un atotştiutor, nu mai are cunoştinţă de tot ce se întîmplă în sufletele eroilor săi, ci îşi restrînge cîmpul investigativ asupra propriului eu. Fără a bănui lucrurile acestea, G. Călinescu admite influenţa filosofiei asupra lui Proust, observată de Camil Petrescu, dar cu multă concesiune : „În sfîrşit, ceea ce spune d-l Camil Petrescu e foarte inteligent şi admit că teoretic o astfel de relaţiune între bergsonism şi proustianism e perfect legitimă. Ba chiar admit că nu numai prin condiţiuni de viaţă personale, ci prin înrîurirea filosofiei, Proust şi-a schimbat tehnica." Îndată formulează o primă reticenţă : „Însă nu trebuie să mergem prea departe pe povîrnişul analogiilor", ca să continue peste cîteva rînduri : „Cît e viabil în Proust este obiectiv şi organic şi prin aceea clasic, deşi aglomerat cu încetineală. Restul, adică trăirea concretului, a eului absolut, nu e, vai, decît un album de senzaţii, de impresii, de opinii, de maxime." În fine, în anticalofilia lui Camil Petrescu, G. Călinescu vedea o înrîurire a lui André Gide, „teoretician acut, dar scriitor steril".

Reticenţele acestea erau o formă voalată de negare a evoluţiei literaturii, a mijloacelor ei de expresie. Prozatorul nu trebuie, suna îndemnul, să se lase furat de experienţe, ci să observe permanenţele sufletului uman ; deşi cunoaşterea ştiinţifică înaintează, scrie G. Călinescu, „sufletul e veşnic acelaşi", manifestările infinite ale individului reducîndu-se la un număr limitat de tipuri : „...viaţa sufletească se înfăţişează ca un tot coerent, şi [...] afinităţile dintre indivizi, pe temeiul organizării interioare, duc la un număr limitat de modalităţi. Nu trebuie să fii moralist leibnizian ca să vezi că pe lume sînt rase, popoare, oameni buni, oameni răi, ambiţioşi şi apa-

tici, zgîrciți și risipitori." Cu alte cuvinte, pare a spune G. Călinescu, orice operă mare, orice efort creator au o stabilitate estetică și tot ce are o anume permanență e de natură clasică. Nu e greu de văzut aici sîmburele raționamentului din *Sensul clasicismului*. Deocamdată, G. Călinescu se relevă în ipostaza clasicului ce privește cu suspiciune inovațiile și propovăduiește cu căldură reîntoarcerea la caracterologia clasică. Așa cum clasicii secolului al XVII-lea francez își căutau modelele în antichitatea greco-romană, tot așa, G. Călinescu propune tinerilor romancieri întoarcerea la temele clasice, al căror proeminent reprezentant rămîne, deși criticul nu o spune direct, Balzac. În acest scop, el pune în fața prozatorului [8] un număr de teme, sugerînd că rolul acestuia nu ar fi decît să umple schema clasică cu materie contemporană :

„1. Istoria tînărului care vrea să pătrundă cu orice chip în viață, subordonînd toate afecțiunile acestei pasiuni : ambițiosul plat, comun ;

2. Istoria ambițiosului idealist, în stare de toate înfrîngerile pentru glorie, putînd oscila între ratarea grandiloventă și geniul posac ;

3. Istoria femeii nesatisfăcute, căzînd la maturitate în dezordinea pasiunii romantice ;

4. Istoria bărbatului matur, plictisit de căsnicie, distrugîndu-și viața și familia în experiențe erotice tardive ;

5. Istoria bărbatului sau a femeii, care, neizbutiți ei înșiși în viață, își revarsă energiile asupra copiilor, devenind personaje odioase pentru alții și apăsătoare pentru propria progenitură ;

6. Istoria incapacității de adaptare, care nu duce la lirism ca în nuvelistica noastră, ci la invidie" ★. E inutil a preciza că toate aceste virtuale teme românești erau scoase din Balzac, Flaubert, Stendhal. Iată-l dar pe G. Călinescu transformat într-un Boileau al literaturii române, încercînd să impună romancierului respectarea unor dogme !

Concepției estetice încearcă G. Călinescu, asemeni clasicilor din veacul de aur al Regelui Soare, să-i găsească un spri-

[8] *Cîteva cuvinte despre roman*, *A.L.A.*, nr. 918, 3 iulie 1938.

★ Temele de mai sus, fără riguroasa sistematizare de acum, fuseseră amintite inițial într-o cronică literară (*A.L.A.*, nr. 885, 21 noiembrie 1937) ; „tipurile umane, zicea, sînt puține, fiindcă puține sînt formele de închistare", și le enumera.

jin în realitatea politică a timpului. De aceea, teoretizează putința instaurării unei etape clasice în literatura română, plecînd de la convingerea că între dezvoltarea politică a deceniului al IV-lea românesc al acestui veac și secolul lui Ludovic al XIV-lea ar fi existat o analogie în domeniul culturii și literaturii și că acum, ca în Franța secolului al XVII-lea, ar fi fost posibilă exercitarea unei acțiuni stimulative ce ar fi dus la crearea unui „secol de aur" românesc. Noțiunea de epocă clasică revine și în scrierile altor publiciști ai vremii, însă toți o folosesc în sens estetic, presimțeau, cu alte cuvinte, că se află într-o epocă favorabilă producerii operelor valoroase. Numai G. Călinescu folosește noțiunea de epocă clasică în sensul ei originar, gîndindu-se continuu la vremea lui Ludovic al XIV-lea. O amintise, printre celelalte obiective, în *Cuvîntul de început,* al *Jurnalului literar :* „Sîntem la o răspîntie a culturii noastre, ce are sau trebuie să aibă asemănare cu secolul lui Ludovic al XIV-lea". Punctul de plecare l-a constituit, subiectiv, dorința de mare frumusețe umanistă : „Interesul nostru este de a da linii monumentale culturii încă fumegoase de peste un secol. Tînărul se cade să viseze a fi, mutatis mutandis, Corneille, Rafael, Racine, Molière, adică întemeietorii înaltului clasicism. După cîteva decenii de astfel de visare, se vor naște neapărat și marii creatori."

Necesitatea instaurării unei epoci clasice în literatura română o teoretizează G. Călinescu în *Nihil sine deo, nihil sine rege* [9] și, înainte de a explica resorturile unei asemenea atitudini, să o expunem. Articolul e construit pe ideea unei strînse legături dintre principe și artist, dualitatea clădită pe interese spirituale comune. Artistul și-ar dedica toate forțele creației cînd se manifestă protecția de sus.

Care ar fi rostul monarhului în această acțiune ? Predomină, cum e și firesc — aduce G. Călinescu exemple din istoria culturii universale — considerațiunile de ordin material. El îl poate pune pe artist la adăpostul indigenței : „Bunăstare adesea, și nu numai subzistență, precizează G. Călinescu, fiindcă nu e de loc adevărat că mediocritatea naște operele mari. Mediocritatea ucide în față capodopera." S-ar adăuga apoi considerentele de ordin moral. Prestigiul s-ar

[9] *Jurnalul literar,* nr. 19, 7 mai 1939, p. 1.

revărsa asupra artistului agreat de monarh şi ar insufla stimă şi respect supuşilor.

Apoi ? Burghezul mărunt nu face biserici şi n-are nevoie de portrete", în vreme ce principii şi papii Renaşterii au fost aceia care au stimulat creaţiile monumentale. În trecutul nostru istoric, adăuga G. Călinescu, „atîta artă cîtă s-a făcut, arhitecturală şi picturală, se datoreşte domnilor. Domnul se simţea îndatorat să facă aşezăminte bisericeşti strălucite şi, dacă n-avea el însuşi simţ artistic, chema meşterul pe care-l ştia mai reputat" — şi punînd în antiteză trecutul cu prezentul, formula această concluzie în favoarea tezei sale : „...toate bisericile vechi aveau ţinută de artă, în vreme ce aproape toate construcţiile bisericeşti moderne sînt fără interes". De aceea artiştii şi-au exprimat admiraţia, dedicîndu-şi operele protectorilor lor ; şi era dat ca exemplu Tasso.

Resorturile interioare ce l-ar împinge pe monarh să acorde protecţia artistului pornesc din vanitate : el doreşte gloria şi ea îi este necesară, fiindcă „simbolizează permanenţele Statului".

Ideile de mai sus au fost reluate peste un an într-un alt articol.[10] Primele trei pagini reproduc paragrafele identice din *Nihil sine deo...*, iar într-un subsol aşezat la sfîrşitul textului, G. Călinescu subliniază identitatea dintre cele două texte.

Că ne aflăm în faţa unei teorii naive, care nu reprezintă decît reversul concepţiei sale estetice, nu încape îndoială. G. Călinescu fusese impresionat de cîteva iniţiative în domeniul culturii : înfiinţarea unei edituri, a unei reviste lunare de literatură ş.a., întreprinderi ce nu urmăreau, ce-i drept, profit comercial imediat. Dar multele realizări notabile ale Editurii Fundaţiilor Regale se datorau exclusiv faptului că la conducerea ei fusese numit omul de rară cultură Al. Rosetti, iar succesul *Revistei Fundaţiilor Regale* se datora în aceeaşi măsură tenacităţii lui Camil Petrescu, redactorul-şef. Că toate acestea puteau induce în eroare pe un om trăit numai în lumea cărţilor, iată dovada. În teoria lui, G. Călinescu aducea concepţia livrescă a omului de bibliotecă, fără simţul realităţilor imediate. Şi apoi este de crezut că, în sinea lui şi în

[10] *Regele, Revista Fundaţiilor Regale,* an VII, nr. 6, iunie 1940, p. 543—548.

ciuda propoziţiilor sale teoretice, G. Călinescu nu putea lua nici el în serios analogia. *

Nu încape îndoială că dorinţa de a da impuls prin hotărîrea de sus creării unei epoci clasice a fost pusă în mişcare şi de nişte factori de natură subiectivă. Scriind, G. Călinescu avea în faţa ochilor propria lui persoană şi cînd vorbea despre scriitorul mare judecat de către contemporanii lui se gîndea la sine. Receptiv la formele mai evoluate de poezie, clasicismul va rămîne deocamdată prisma prin care va fi judecată valoric proza română.

* Inconsistenţa argumentării lui G. Călinescu a fost simţită chiar în epocă, şi revelator este comentariul lui Şerban Cioculescu : „Nu cunoaştem, la drept vorbind, nici un moment istoric în care să fi existat o adevărată stare de înflorire a scriitorilor. Cînd se pomeneşte de «epoca lui Pericle», de curtea Medicilor, de «secolul lui Ludovic al XIV-lea» şi de monarhii luminaţi din secolul al XVIII-lea, trebuie să înţelegem că protecţia era acordată în schimbul tacit al unei dependenţe foarte stricte de puterea temporală. Întreţinerea sau pensionarea artiştilor literari şi plastici era răscumpărată prin alienarea oricărei autonomii în judecata fenomenelor sociale şi politice. Condiţia scriitorului, ataşat unui principe, nu era prea deosebită de aceea a oricărui om de casă, îngăduit cît timp nu se deochea prin independenţă de caracter". (*Condiţia scriitoricească*, *Ecoul*, an. II, nr. 120, 22 aprilie 1944, p. 2).

IV... AERE PERENNIUS

1. ISTORIA LITERATURII ROMÂNE DE LA ORIGINI PÎNĂ ÎN PREZENT

Volumul de aproape o mie de pagini în 4 ° pare o lespede de granit. Într-un dreptunghi alb, avînd același centru de simetrie cu coperta, tipărit cu negru, titlul : *Istoria literaturii române ;* dedesubt, cu azure, în culoarea cărămizie a coperții, era cules subtitlul : *de la origini pînă în prezent.* În partea de jos a dreptunghiului erau trecute, tot cu negru, numele autorului și editura.

După o scurtă *Prefață,* autorul parcurgea integral literatura de la origini pînă în jurul anului 1940 ; textul era așezat pe două coloane cu literă măruntă, așa cum fusese editat întîiul volum din *Istoria literaturii române vechi* a lui N. Cartojan. Un scurt capitol concluziv dezbătea *Specificul național ;* urmau o *Bibliografie,* un *Indice alfabetic,* o *Tablă de materii* și o *Erată* minimală.

În cuprinsul istoriei literare române, irepetabila sinteză călinesciană nu poate fi alăturată decît de întreprinderea similară a lui N. Iorga. Toți ceilalți istorici literari : Ovid Densusianu, Sextil Pușcariu, G. Bogdan-Duică, E. Lovinescu, N. Cartojan ș.a. s-au aplecat asupra unor compartimente strict delimitate ale literaturii naționale. În N. Iorga trebuie să recunoaștem întîiul istoric integral al literaturii române.

N. Iorga nu e un critic analitic, nu privește opera din interior, nu încearcă să recompună emoția, ci se rezumă la caracterizări globale, face, ca și Maiorescu, generalizări didactice, uneori nu lipsite de prospețime : *Învățăturile lui Neagoe* alcătuiesc o „carte măiastră" ; Simion Ștefan se exprimă „mai

deplin, mai puternic şi mai frumos" decît Varlaam ; *Psaltirea* în versuri a lui Dosoftei „se desface în 2 părţi : una, în care scriitorul nu vrea să se coboare, ci-şi înşiră solemn silabele după datina celor învăţaţi, şi alta, partea cea mai întinsă, în care el uită mîndria volumelor răsfoite şi se lasă furat de ritmul uşor, săltăreţ, vioi al cîntecului popular. De multe ori, el a nimerit tonul aşa de bine, încît de aici înainte băieţii ce străbat stradele încremenite de ger purtînd steaua soliei vesele a naşterii lui Hristos au făcut să zboare în recele aier de noapte cîntări de psalmi, pe care nu le ştiau săracii din ce sfîntă gură de om învăţat şi cucernic mitropolit au izvorît într-un ceas fericit" ; în rest, versurile sînt „melodioase", „plastice", „drăgălaşe".

Pentru literatura veche, epoca punînd îndeosebi probleme culturale, şi nu estetice, lipsa percepţiei analitice e suplinită în bună măsură prin formaţia de istoric a lui Iorga. El descrie pe larg epoca, creionează destinul domnitorilor care au dat un impuls scrierilor sau au cerut să li se scrie cronici. Atenţie deosebită dă N. Iorga reconstituirii biografiilor. El recurge în acest scop la documentele istorice, la opera autorului (Neculce, pentru Milescu şi Dosoftei), întreprinde, ca mai tîrziu G. Călinescu, incursiuni în viaţa diverselor familii boiereşti, face fişe genealogice. Dacă Maiorescu se străduise şi izbutise în bună măsură să autonomizeze sfera esteticului, N. Iorga, la începutul noului veac, realizează iarăşi fuziunea esteticului cu eticul şi etnicul. El nu concepe istoria literară ca o hartă în relief, ca o ierarhie de valori, nu-şi pune problema durabilităţii operei de artă, nu se distanţează de ea, ci o priveşte ca pe un instrument îndreptat spre realizarea unui scop imediat, însă preţuirea exagerată a lui V. Pop, Ion Gorun, N. Gane şi a multor altora are la bază nu atît lipsa unei sensibilităţi estetice, cît entuziasmul de a găsi la aceştia tendinţele morale şi politice pentru care lupta.

Aşezîndu-şi cartea în tradiţie, G. Călinescu se delimita, cu oarecare subiectivitate, de istoriile şi istoricii anteriori : cu intenţie sau fără, ignora istoria literară a lui N. Iorga. Existau, clasifica el în *Prefaţă*, trei feluri de specialişti. Unii, istorici sau lingvişti, duceau literatura pînă la Conachi. Preocupaţi de ştiinţă, ei explicau faptele de cultură din perspectiva specialităţii. Alţii nu se ocupau decît de clasici ; şi ei puneau accentul pe explicare : adunau documente biografice,

notau influențele, studiau forma și fondul cu „respect timorat de gloria scriitorului, care merge pînă la acuzații de împietate față de criticul cu viziunea mai liberă". Ultimii se ocupau numai cu literatura modernă de la 1900 înainte : „ei ignoră literatura anterioară anului 1900, și mai mult, o desconsideră". Comparată cu a predecesorilor, istoria călinesciană reprezintă „o jumătate de pas mai înainte", această jumătate de pas însemnînd introducerea criteriului estetic.

În a doua parte a *Prefeței,* G. Călinescu trecea în fugă peste structura cărții, amintea cauzele ce l-au determinat să scrie și sublinia greutățile inerente unei atare întreprinderi. Cartea, mai adăuga, avea pretenția „pînă la un punct" a da judecăți stabile. Paginile despre contemporani trebuiau socotite un tablou, și autorul asigura a fi pus „cea mai strictă nepărtinire, unită cu voința cea mai caldă de a afirma talentul oriunde s-ar afla". Parcurgerea metodică a istoriei ne va edifica.

*

Cele mai multe acuzații aduse lui G. Călinescu au privit tratarea epocii vechi a literaturii române, care, e drept, nu satisface din punct de vedere cantitativ. Însă istoricul literar urma exemplul lui De Sanctis, și în epocă nu s-a observat că literatura veche era studiată exclusiv estetic. G. Călinescu divizează perioada dintre secolele al XVI-lea și al XVIII-lea în două : *Începuturile* și *Literatura de Ev Mediu întîrziat,* iar metodic — procedeul era inedit — literatura este parcursă pe genurile fundamentale, în cadrul fiecăruia respectîndu-se cronologia. Cartea începe abrupt, ca un roman : „Ceea ce jurămîntul de la Strassbourg (842) este pentru limba franceză și cartea capuană (960) pentru cea italiană, au crezut unii că pot înfățișa pentru limba română cuvintele *torna, torna, fratre,* pe care, după *Cronografia* bizantinului Theophan, le-ar fi strigat la anul 579 un soldat din armata condusă de Martin și Comentiolus împotriva avarilor". După comentarea textului, se trece, prin epistola cîmpulungeanului Neacșu, la scrisorile românești aflate în arhivele Bistriței, demonstrîndu-se, prin extrase, evoluția limbii. Sumar e evocat secolul al XVI-lea, cu manuscrisele și tipăriturile slavonești, „de un mare interes cultural și lingvistic, dar de o valoare estetică

nulă". Paragraful *Elocvența* grupează scrierile religioase sau, în marginile lor, „care să sugereze emoțiile genului oratoric", și se subordonează noțiunii de „predică" : *Învățăturile lui Neagoe Basarab, Cartea românească de învățătură* a lui Varlaam și *Didahiile* lui Antim Ivireanul. Asupra retoricii „încărcată de sevele vorbirii zilnice", din ultima, insistă cu deosebire. Partea aceasta, ca și capitolele dedicate cronicarilor, au un caracter polemic, G. Călinescu denunțînd falsurile comise din orgoliu patriotic, mai ales în perioada romantică.

Cu voluptate se mișcă G. Călinescu în lumea cronicarilor. Preocuparea lui este de a găsi eul scriitorului, fenomenul inanalizabil și subiectiv. Surprinde mai cu seamă varietatea mijloacelor analitice. În cronica vornicului Ureche, caută efectele de stil. Cuvintele sînt întoarse pe toate fețele, lovite și sunate ; le ascultă foșnetul arhaic și le pipăie asprimea, precum strămoșii își plimbau unghia pe zimții monedelor. Comentarea metaforelor „bine pitite" creează asociații turburătoare, și imaginația incitată se revarsă haotic : „Obiceiele țării (văzute ca un strat geologic în răcire) «nu-s așezate». Turcii ca o negură toată lumea acopereau. «Ce se va fi lucrat» în zilele unor domni nu se știe (așadar, domnia e zidărie, lucrare). Între cele două biserici a stat (apariție himerică) «uriciune». Iuga «au descălecat orașe prin țeară», «au ales sate și le-au făcut ocoale» (scene de călărie cu opriri, de împărțeală și de tîrlă). Vlădicilor «le-au pus scaunele de-au șezut din dreapta Domnului, mai sus» (icoană bizantină)." Etc.

Letopisețele lui Miron Costin și Ion Neculce sînt recreate din interior. Acea parte a cronicii celui dintîi ce evocă evenimentele de la domnia lui Vasile Lupu pînă la moartea lui Ștefăniță i se pare lui G. Călinescu „un adevărat roman plin de amănunte familiare, care dau viață lucrurilor moarte". Ca și de Sanctis, el urmărește fenomenul literar în strînsă legătură cu evenimentele istorico-politice și economice ale epocii. Dar nu didactic și simplist : nu își precede capitolele de considerații istorice, politice etc., ci topește evenimentele în țesătura generală a expunerii. Din recrearea operei și a zbuciumatei vieți a autorilor, întregul Ev Mediu românesc trăiește aievea. Domnitorii cruzi și lacomi, luptele feudale interne, dintre domn și boieri, ori dintre familiile boierești dușmănite, arbitrariul stăpînirii turcești... Și pe pînza istoriei se află prinse în aqua forte, la Miron Costin, gravuri : arderea Iașilor

de către cazaci, însoţirea Ruxandrei cu Timuş, otrăviri ori uciderі ale potrivnicilor, concupiscenţa boierilor, desfrîul domnitorilor ori al feciorilor de domn. Ici, colo, G. Călinescu izolează un dialog, o propoziţie răscolitoare, cum sînt aceste vorbe strigate în faţa lui Tomşa de călău, arătînd spre boieri : „Doamne ! s-au îngrăşat berbecii, buni sînt de înjunghiat", sau se opreşte asupra scenelor de masă, zguduitoare prin haotica dezlănţuire a pasiunilor, ca acel „tablou scurt, învălmăşit, urlător" al răscoalei antigreceşti din timpul lui Vasile Lupu.

De acum intră în acţiune un bogat aparat de referinţe. Raporturile sînt extinse orizontal la literaturile fundamentale : italiană, franceză, germană, engleză, şi vertical, în literatura naţională. Unul din planuri se referă la autori şi la tehnica mijloacelor narative. Lupta de la Podul Înalt, povestită de Ureche, este un tablou „în negru şi roşu ca scenele de război ale lui Paolo Ucello" ; invazia lăcustelor descrisă de Miron Costin, inimitabilă „transfigurare biblică a realităţii din literatura română", este „un măreţ episod dantesc". Sintaxa aceluiaşi a fost învăţată „prin biografi de tipul Cornelius Nepos". Alt plan stabileşte filiaţii între personajele cronicarilor moldoveni şi eroii literaturii române şi străine : Bogdan-vodă al lui Ureche „e o arătare din gravurile lui Callot" ; Dabija lui Nicolae Costin este „un fel de Roi d'Yvetot şi Cetăţean turmentat".

Letopiseţele cronicarilor moldoveni constituie, sub raportul valorii artistice, trei trepte pe care se dezvoltă eul artistic al naratorului, de la Grigore Ureche, cronicarul în accepţiunea largă a termenului, la care găsim rudimente artistice, la Ion Neculce, întîiul artist în sensul contemporan al cuvîntului. Pentru a-şi demonstra aserţiunea, G. Călinescu singularizează cîteva coordonate, pe care le foloseşte ca termen de comparaţie. Una o constituie nota caracteristică a scrierii. Evocînd evenimente anterioare epocii sale, cronica lui Ureche nu poate fi decît o cronică în sens larg, o compilaţie de izvoare. Dar el marchează totodată trecerea de la cronicarul călugăr la efortul creaţiei originale. Miron Costin „compune, şi ceea ce iese de sub pana lui, mult mai puţin spontan, este rodul unei arte". În sufletul rural al lui Neculce, G. Călinescu descoperă un Creangă virtual. Cu Creangă, notează el, Neculce are comun „ingenuitatea şireată, acel tic de a se socoti neghiob,

crezîndu-se totuşi deştept („Aşa socotesc eu cu firea mea această proastă"), proverbialitate, filosofia bătrînească, văietătura şi, în fine, acel lucru învederat, dar inanalizabil ce se cheamă darul de a povesti". O alta o formează tehnica construirii portretului. Ureche, spune G. Călinescu, gîndindu-se la portretul de „sanguinar leonin" al lui Ştefan cel Mare, aşază toate faptele unui personaj sub o însuşire fundamentală ; în personajele lui Miron Costin, „intră în măsuri egale simţul personalităţii şi ideea de destin", în vreme ce Neculce aduce o tehnică portretistică încheiată, ridicată pe cîteva note tipice : „...o însuşire sau o anomalie fizică, starea intelectului, predispoziţia etică, [...] totul bazat, ritmat şi rotit în jurul unei virtuţi sau diformităţi substanţiale".

Evoluţia este urmărită şi pe planul mijloacelor lingvistice. La Ureche, „frazele cad ca nişte brocarturi grele sau în felii ca mierea", însă invenţia epică şi darul narativ sînt nule. Respiraţia epică apare la Miron Costin înveşmîntată în sintaxă literară, copiată după modelul latin. Fraza lui Neculce curge firesc, ca o apă scăpată din relieful abrupt al munţilor, şi în propoziţiile lui intră în egală măsură „tonul bîrfitor şi moralizator" şi complexitatea pamfletară alcătuită „din ciudă şi vaiete, din culoare şi încărcătură" ; fragmentele epice se încheagă deseori în adevărate capitole româneşti, unde destinul uman e surprins în desfăşurarea lui, iar în răpirea lui Duca-vodă de polonezii întorşi de la asediul Vienii, G. Călinescu reţine „întîiul fenomen de realism nuvelistic" în literatura română. G. Călinescu, ca şi N. Iorga, înaintea sa, ignoră *O samă de cuvinte*. Motivarea omiterii, pe care G. Călinescu nu o face, s-ar găsi, poate, în ideea că scînteietoarele „nuvele" neculciene nu sînt rezultatul unui efort artistic creator individual. Nemaiprezentînd acelaşi interes artistic, istoriografia ulterioară lui Neculce e abia amintită.

Capitolul *Cronicarii munteni* are acelaşi caracter polemic. Încă din *Prefaţă*, G. Călinescu regretă că din neobiectivitatea muntenilor s-a tras pripit concluzia lipsei de valoare literară a acestora. De aceea tinde a dovedi contrariul. Permanent, muntenii sînt raportaţi antitetic la confraţii lor moldoveni, şi deşi nu se ridică la arta portretistică a celor de peste Milcov, limba repezită, nervoasă, permite mînuitorilor ei realizarea unor veritabile tablouri dramatice. Încîntătoare i se pare „ritmica aceea mahalagesc pitorească" a Popescului şi

este sesizată particularitatea lingvistică a regiunii ce va da mai tîrziu posibilitatea să se vorbească de existența balcanismului. Fragmentele epice au „o tehnică mai modernă", iar în *Istoria Țării Românești de la anul 1689*, scrisă în cinstea Brîncoveanului, îndemînarea de a mînui dialogul și de a mișca oamenii în scenă „este afară din comun". Fluiditatea limbii, conjugată cu o imaginație bogată, îi dau putința lui G. Călinescu să noteze îndrăznețe filiații în cuprinsul literaturii autohtone. Dușmănia autorului *Cronicii Cantacuzinilor* „e de o vulgaritate sănătoasă, argheziană, inventivă în injurii"; „mersul volubil" al frazei Stolnicului Cantacuzino „e cam caragialesc". Limba conferă multor pasaje caracteristici scenice, și întîlnirea dintre Brîncoveanu și clucerul Constandin Știrbeiu se înrudește „cu mișcarea teatrului unui Delavrancea".

Mulți au fost indignați de spațiul minor acordat lui Dimitrie Cantemir, căruia i se analizează, după parcurgerea biografiei, numai *Divanul* și *Istoria ieroglifică*. G. Călinescu își motivează alegerea prin invocarea aceluiași criteriu, relieînd valoarea literară a unor cărți „necitite, rău editate, socotite ilizibile și pedante de către istorici..." Analizînd-o pe cea dintîi, G. Călinescu reține sforțarea de a scoate „din nimic un vocabular filosofic". Personalitate europeană, D. Cantemir e pus în contextul adecvat cu firesc. Pesimismul biblic al cărții „e de o uimitoare asemănare cu dialogurile de mai tîrziu ale lui Leopardi". Ca termeni de referință sînt luați Volney, Van Helmont, Seneca, Cicero. Și peste tot e relevată frumusețea artistică a textului, naturalețea dialogurilor, patosul dramatic al enumerării gloriilor întoarse în lutul fierbinte, strania „frumusețâ litanică" a cutărei fraze, disertația pe marginea condiției umane, picturalul abstracțiunilor.

De la început, *Istoria ieroglifică* e comparată cu *Le Roman de Renard*, comparația concepută fiind însă cu țeluri polemice. După ce face sumar istoricul procedeului, G. Călinescu reține limpezirea frazei, „invenția verbală extraordinară" și așază structura compozițională a cărții în același context: în invertirea mijlocului cu începutul operei l-a urmat pe Eliodor, iar „scolasticismul din *Divan* este aici cultivat cu conștiință în scopuri caricaturale, după procedeul lui Voltaire". Peste tot accentul e pus pe relevarea frumuseților artistice ale textului, întreaga carte e desfăcută minuțios în părțile

componente, sînt reținute scenele caracteristice, observate nuanțele dialogului, se insistă asupra caracterului duplicitar al personajelor, este prinsă reacția subiectivă a povestitorului ș.a. Accentul e deplasat în continuare pe însușirile narative. Din călătoria fabuloasă spre izvoarele Nilului, Cantemir dă „uimitoare descripții văzute cu un ochi de caligraf persan", superior lui Ariosto. Planul prinderii Inorogului, întocmit de Rîs, are accente moliereşti ; în plăcerea debitării proverbelor şi zicătorilor, G. Călinescu descoperă limbuția lui Creangă ; „eleghiile" în cadență populară şi tratarea cultă a metaforei țărăneşti prevestesc pe Eminescu. Abia observată, o linie de demarcație fină e trasă între cronicari şi Cantemir : „cronicarii au farmec lingvistic şi dar de povestire, Cantemir e scriitor, creator, aducînd idei şi combinații. Figura lui, umbrită azi, e a unui om superior." Îndată, domnitorul moldovean e aşezat pe pînza literaturii străine, într-o frază concluzivă, din care răzbate o subtilă mîndrie : „Voievod luminat, ambițios şi blazat, om de lume şi ascet de bibliotecă, intrigant şi solitar, mînuitor de oameni şi mizantrop, iubitor de Moldova lui, după care tînjeşte, şi aventurier, cîntăreț în tambură țarigrădean, academician berlinez, prinț rus, cronicar român, cunoscător al tuturor plăcerilor pe care le poate da lumea, Dimitrie Cantemir este Lorenzo de Medici al nostru."

Pentru prima oară, G. Călinescu oferă cititorului un capitol de poezie anterior Văcăreştilor, îndeobşte recunoscuți drept ctitori ai poeziei culte româneşti. Capitolul debutează polemic, cu denunțarea falsului săvîrşit de Hasdeu, ce susținea a fi găsit pe filele unei psaltiri o cîntare războinică, compusă de însuşi Ştefan cel Mare. Apoi, cronologic, urmăreşte naşterea poeziei româneşti de la Udrişte Năsturel, prin Varlaam, la Miron Costin, singurul ce „poate fi socotit un liric în înțelesul adevărat al cuvîntului". De la acesta reține lirismul deşărtăciunii, impregnat cu mireasma biblică a stihurilor din *Viața lumii* şi eterna temă a curgerii timpului. Un loc deosebit face istoricul *Psaltirii* lui Dosoftei. Citatele, precedate de o frază enunțînd o observație generală, sînt numeroase.

Poeziei îi subsumează G. Călinescu cronicile rimate din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea. Comparate cu cele moldovene, cronicile muntene i se par superioare prin pitoresc, „spontaneitatea vulgară şi o anume repeziciune mimică".

La loc de frunte e pus pitarul Hristache, întîiul adevărat poet burlesc muntean. Particularităţile stilistice, facilitatea versificării, amestecul „hazliu" de mahalagisme, turcisme, grecisme şi îndeosebi acel „inefabil al volubilităţii, ieşit din ingenuitate", sînt puse alături de accentele critice ale cronicii : „Avem de a face cu o critică de exponent al păturilor joase, comic bombastică în înregistrarea întîmplărilor, muşcătoare, de o smerenie istorică şi de o mare şi sinceră gălăgie în expresia sentimentelor, cu ceva lăutărie şi vulgaritate". Comparată cu *Tragodia sau mai bine a zice jalnica Moldovei întîmplare* a lui Beldiman, ultima e inferioară, artistic, prin contrastul dintre intenţie — Beldiman a încercat „să fie sublim, dovadă vaietele sale" — şi realizare : o bufonerie din care răsar rareori scene tăiate cu măsură. Raportată necontenit la literatura ulterioară, G. Călinescu găseşte corespondenţe neaşteptate : unele versuri par scoase din *Flori de mucigai,* altele, de o „încîntătoare neghiobie", par producţii semnate de Urmuz.

Întîia secţiune a *Istoriei* se încheie cu un scurt paragraf dedicat folclorului. Dată fiind bogăţia literaturii culte, G. Călinescu e de părere că nu trebuie acordată „o exagerată importanţă poeziei populare". El nu neagă individualitatea inefabilă a folclorului, observă existenţa în lirică a unor „momente de mare poezie", dar producţia orală trebuie luată în seamă cînd „trece ca materie de inspiraţie şi prelucrare în literatura cultă". „Importanţa capitală" a folclorului constă în a fi izvor de inspiraţie literaturii culte. La aceasta a contribuit şi extracţia rurală a multor scriitori români, a căror atenţie s-a oprit asupra temelor ce puteau servi la alcătuirea unei tradiţii naţionale. Aşa au luat naştere miturile, dintre ele, de notorietate bucurîndu-se patru : *Traian şi Dochia,* simbolul constituirii poporului român, *Miorița,* ilustrînd strînsa legătură dintre om şi natură şi, pe de altă parte, acceptarea morţii drept dizolvare în elemente, *Meşterul Manole,* simbolul condiţiei creaţiei umane, şi mitul erotic al *Sburătorului.*

*

Ceea ce istoricii literari mai noi au numit literatură premodernă, G. Călinescu o pune sub semnul „descoperirii Occidentului" de către români, pe plan cultural. Ideea nu era nouă. Fragmentar o studiaseră Sextil Puşcariu şi N. Cartojan, însă

G. Călinescu discută pentru prima dată problema influenței Occidentului sub raport estetic, extinde această influență asupra perioadei de la 1779 la 1826 în întregime și-i demonstrează existența.

Toată această secțiune e clădită pe trei idei directoare. Mai întîi e prezentată epoca. Declinul orînduirii feudale, domniile fanariote, răscoala lui Tudor Vladimirescu sînt absorbite în biografiile lui Conachi, Iancu Văcărescu și Ion Budai-Deleanu. În concepția călinesciană, occidentalizarea se sprijină pe două personaje : Dinicu Golescu și Gh. Asachi. Golescul rămîne zguduit de cultura Apusului. Schimbarea la față a acestui boier „simbolizează întreaga noastră renaștere" spirituală. Civilizația Occidentului găsește în Dinicu o judecată dreaptă și o sete nepotolită de cunoaștere. El observă totul și se extaziază de toate. Contrastul dintre ceea ce a lăsat în urmă și ceea ce întîlnește în drum îl face să treacă „din emoții în emoții, de la uimire la rușine, din apatie la o aprigă voință de bine și progres" pentru țara sa. Dar, dincolo de aparențe, G. Călinescu intuiește în Golescu un suflet „primitiv" : „El are înțelegerea țăranului care merge la bîlci" — și aici îi dăm dreptate. Să se compare, de pildă, însemnările despre Occident ale tînărului Odobescu ; un sfert de veac le desparte, dar distanța dintre percepția sobră, reținută, a lui Odobescu și extazul golescian e enormă : „Cu incapacitatea lui de a se analiza, de a-și da seama de valorile țării lui, el cade în extaze profunde la cele mai neînsemnate lucruri, așa cum boierii, tovarășii lui de clasă socială, se năruiau turcește la un cîntec de lăutar".

Dacă spiritul patetic al munteanului Dinicu e zguduit dorind prefacerea în bine a țării lui, în moldoveanul Asachi G. Călinescu vede un rural ametit de civilizația Occidentului. O complicată biografie dă o stranie figură literară, și G. Călinescu o disecă cu voluptate. Poposind în Italia, tînărul cunoaște pe Bianca Milesi și, în tovărășia cosmopolitei tinere, Asachi va intra în toate cercurile ei. Personajele celebre în epocă, pe care le cunoaște în saloanele princiare, platonismul relațiilor dintre Bianca și tînăr („fata se distra petrarchizînd, iar Asachi se îmbăta de acest joc necunoscut pe malurile Bahluiului) depărtează pe tînăr din ce în ce mai mult de contingențele realului. Așa se explică, la întoarcerea în țară, curgerea vieții lui Gh. Asachi pe două făgașe antitetice : pe plan practic desfășoară știuta activitate de îndrumător cultural ; în planul

creației, plutește deasupra contemporanilor, care nu-l înțeleg și nu-l gustă : amețeala lui s-a manifestat în străduința de a construi în termeni clasici o mitologie literară română.

Scriitorii ultimelor două decenii ale secolului al XVIII-lea și din primele două decenii ale veacului următor cunosc bine literatura străină a secolului al XVIII-lea, îndeosebi cea minoră, și ceea ce i-ar caracteriza este „o puternică întipărire de clasicism decadent". Din această perspectivă sînt analizați poeții. Întorși spre trecut, Vasile Aaron și Ion Barac prefac materia cavalerească a lumii feudale, iar dintre mărunții versificatori ai epocii : Țichindeal, Vasile Pogor, V. Dimache, I. Prale, V. Fabian Bob, se ridică asemeni unor cariatide siluietele Văcărescului cu fiii și nepotul său, în Muntenia, I. Budai-Deleanu și C. Conachi, în Transilvania și Moldova. Aici, tehnica analitică a lui G. Călinescu, aplicată unei literaturi prin excelență artistică, se desfășoară nestingherit. Precedată de o scurtă incursiune în istoria familiei, biografia lui Conachi e o pagină de roman cu ironice și indirecte aluzii la contemporaneitate, căci episodul cu măgarul alb găsit de fratele poetului lîngă un stejar vizează gîndirismul : „Prins de slujitori, măgarul fugi în trei rînduri pînă ce boierul se dumeri că «minunata dihanie trebuie să fie un coborîtor al măgarului care dusese în Egipt pe Maica Precista și pe Domnul Nostru», dacă nu chiar acel dobitoc însuși". Poezia este amplu comentată, caracteristica poetului constînd în a fi „singurul nostru poet dedicat exclusiv eroticei". I se urmăresc înrîuririle, G. Călinescu demonstrînd cunoașterea de către Conachi a micii poezii apusene a secolului al XVIII-lea : Colardeau, Dorat, Parny, J.B. Rousseau și în special Fleury. Caracterizarea de mai sus îi servește în a apropia pe Conachi de Petrarca, susținîndu-și aserțiunea cu un mare număr de exemple scoase din versurile mereu îndrăgostitului boier moldovean. De fiecare dată sînt căutate și reliefate acele atitudini din comportamentul omului, în care se realizează pe plan social. În scrisorile lui Conachi, adresate Mitropolitului Veniamin, G. Călinescu intuiește un precursor al junimismului, „inimic al occidentalizării grăbite ce nu respectă legile naturale". Nu mai puțin interesantă este sesizarea direcțiilor ideologice ale gîndirii lui Iancu Văcărescu. El fusese „un unionist înfocat și deschis într-o vreme cînd se punea reticență în această pro-

blemă", ca și un atacator al liberalilor — „constituția liberală e o minciună, o formă goală" — înaintea lui Eminescu.

X

Perioada numită cu un termen generic generația de la 1848 rămîne în viziunea călinesciană partea cea mai turburătoare a istoriei sale literare. Revoluționarii, revoluția însăși, ecoul ei în rîndul maselor populare, atitudinea puterilor vecine, epoca într-un cuvînt, în întregime, dinainte, în timpul și de după revoluția de la 1848, cu relațiile ei fundamentale, reînvie ca în paginile unui roman. Sub mijloacele specific romanești simți numaidecît rigoarea omului de știință. Neegalat pînă acum, acesta rămîne cazul cel mai elocvent de dizolvare a elementelor economico-politice într-o sinteză desăvîrșită. Fenomenele complexe ale epocii sînt cuprinse într-o viziune dialectică. G. Călinescu stabilește legăturile vizibile dintre lucruri și idei, iar instinctul de creator îl ajută să întrezărească și să evidențieze legăturile ascunse ochiului comun, să stabilească o interdependență reală, fascinant de verosimilă și în același timp necesară. Plecînd de la cazuri particulare, istoricul literar realizează o imagine sintetică de ansamblu, de mare suplețe, la care pot medita cu folos mulți istorici ; de aici coboară din nou la analiză, reluînd din unghiuri neașteptate destinele individuale și proiectîndu-le pe pînza istoriei : „... în umbra literaturii dospea carbonarismul. Ion Ghica, Tell, N. Bălcescu și alții făcură o «Frăție cu trepte de inițiere și ierarhii de factură clericală : diacon, preot, arhiereu [....] Scopul lor era de a încadra țările române în mișcarea revoluționară internațională, chiar cu impresia de a fi victima intrigilor. Politica lor s-a dovedit justă. Ei aveau nevoie de un program care să inspire încrederea Europei liberale și deci făcură unul foarte democratic. Prin asta cîștigau clasa de jos, țărănimea, cea mai numeroasă și mai nemulțumită. N-aveau vreun interes să piardă pe boieri, dintre care unii erau ei înșiși niște revoluționari de bună voie. Pentru aceștia aveau ideea unității naționale, scumpă tuturor."

Nici unul din personajele angrenate în complexele evenimente de la 1848 nu este idealizat. Înainte de toate, scriitorii rămîn oameni cu idealuri și ambiții, temperamente individuale solicitate a lua parte la o acțiune comună, oameni aflați pe dife-

rite trepte ale ierarhiei sociale, de unde suspiciuni şi complexe interioare, dar întîlnindu-se pe planul comun al ideologiei. Angrenate într-un proces revoluţionar ce impunea cu necesitate luarea unei atitudini, personajele îşi exprimă inevitabile reţineri şi elanuri, idiosincrasii şi afinităţi, de unde sinuozitatea comportamentului, explicabil şi istoriceşte şi caracterologic. Acesta şi este rostul numeroaselor amănunte biografice. Voluptatea cu care G. Călinescu urmăreşte vieţile eroilor săi este în afara oricărei discuţii, şi, dincolo de aparenţe, oamenii trăiesc uluitor, căpătînd trăsături sculpturale. Reţinem şi modernitatea unghiului de relatare. Înaintea folosirii lui în proza artistică, G. Călinescu întrebuinţase procedeul cuprinderii aceluiaşi fenomen din perspective diverse, potrivit prismei prin care oamenii îl privesc. Una este desfăşurarea revoluţiei în viziunea lui Eliade Rădulescu, alta în concepţia lui Bălcescu, altfel vede şi judecă aceleaşi evenimente C. A. Rosetti şi mereu copleşitoare rămîne uluitoarea senzaţie de lucru aievea trăit.

Cele mai multe pagini sînt tablouri de epocă cu moravuri şi culoare specifică. Copilăria şi adolescenţa lui Eliade Rădulescu constituie o introducere în istoria învăţămîntului din Ţara Românească. Iniţial, tînărul e lăsat în umbră, istoricul literar scoţînd pe primul-plan profesorii şi obiectele de învăţămînt. Pe nesimţite, Eliade trece deasupra, ca profesor şi director la Sfîntul Sava, urmărit apoi, prin recurgerea la documente şi citate din operă, în viaţa intimă şi în iniţiativele întreprinse. Devenit tipograf reputat, Eliade bagă de seamă mişcarea subterană ce se pregătea, şi în acest moment G. Călinescu îi execută repede un examen al gîndirii, făcînd această încheiere scoasă atît din studiul operei, cît şi din întrezărirea trăsăturilor de caracter ale omului : „Starea de spirit a lui Eliade e clară : el avea ciudă pe boierimea cu pretenţii care-l privea de sus pe el, om nou, pătruns numai prin merit, dar şi repulsie faţă de revoluţionari, care umblau să strice o ordine în sînul căreia se strecurase. Conservatorismul acesta este al tuturor oamenilor fără trecut." De aici încolo, G. Călinescu împleteşte viaţa lui Eliade cu desfăşurarea mişcării revoluţionare ; uneori, evenimentele îl copleşesc, alteori se zbate să rămînă deasupra lor, în toate Eliade aducînd un temperament puternic individualizat : omul e violent, „dintr-o bucată în felul lui, plin de bun-simţ şi politică speculativă, incapabil de

a înţelege necesitatea practică a exagerărilor programatice şi a compromisurilor, şi mai ales încăpăţînat, plin de vise, cu sentimentul tot mai accentuat că toată lumea îl persecută pentru marile lui dreptăţi". Marea popularitate în rîndurile burgheziei îl făcea indispensabil ; pe de altă parte, el însuşi se temea a nu rămîne în afară. Din vanitate declară, dimpotrivă, că s-a făcut apel la el, şi acceptarea sa a venit după o matură chibzuinţă. Revoluţionarii intenţionau a se sluji de el ca de un drapel şi de a-l da la o parte la întîiul prilej, Eliade visa şi el să domine pe tinerii crezuţi fără experienţă. Lucrurile se precipită : pregătirea Constituţiei, adunarea de la Islaz, jurămîntul lui Bălcescu şi fuga lui, visurile de domnie ale lui Eliade ş.a. se derulează ameţitor.

Aceleaşi evenimente privite cu ochii lui N. Bălcescu scaldă revoluţia într-o lumină roşie, strălucitoare. Omul însuşi „fu revoluţionarul pur, arzînd pentru cauză, punînd în luptă fraternitate ori intrigă, iniţiativă, îndrăzneli şi idei practice, multe gesturi care în mişcări de acestea aprind mulţimile şi creează mituri şi mai ales un spirit de diplomaţie externă conspirativă extraordinar". Materialul documentar şi amintirile contemporanilor sînt dizolvate într-o biografie axată pe un mesianism pozitiv. De la însemnările din cronicari, strînse în caietul observat de Ion Ghica, pînă la lupta pe baricadele Parisului şi activitatea desfăşurată în ţară, viaţa lui Bălcescu este integral subordonată revoluţiei, şi toate amănuntele concură la realizarea unei personalităţi fascinante. Istoricul literar urmăreşte cu multă simpatie acţiunea desfăşurată în Transilvania, zbaterea lui la Paris de a se pune în legătură cu emigranţii de toate neamurile, lupta revoluţionarului cu boala, febrilitatea cu care lucrează la terminarea operei istorice sînt învăluite în lumina tristă a curgerii neîndurate a timpului, iar imaginea ultimilor ani te urmăreşte obsedant : „Ras, inverosimil de osos şi exotic, cu fruntea enormă ca un craniu gol, pletos, gîtuit într-o mare cravată neagră, el are privirile rătăcite ale unui mistic meridional, uscăciunea asimetrică a personagiilor lui El Greco".

Un „ardent, vibrînd la toate sublimităţile", îi apare G.A. Rosetti. Întrebîndu-se care-i starea lui de spirit ca om politic, G. Călinescu dă această nouă privire de ansamblu asupra gîndirii revoluţionarilor : „Punctul capital din programul paşoptiştilor era de a realiza unirea Principatelor şi de a le scoate

de sub suzeranitatea Porții. Era dar firesc ca ei să îmbrățișeze ideologia acelora care combăteau regimurile imperialiste și reacționare de atunci. Limbajul *Proclamației de la 1848* este de stil mazzinian, grandilocvent religios și naționalist, dar cu nuanță liberală, ce convenea tuturor cercurilor emancipaționiste de atunci, lupta avînd scopuri naționale, dar ducîndu-se pe teren internațional de către mai multe popoare oprimate." Luat din unghiul acesta, C.A. Rosetti aducea în mișcarea revoluționară nota lui particulară : el e naționalist înainte de toate. „Nația este datul prim și ultim. Noțiunea de libertate e subordonată totdeauna celei de națiune." Multe lucruri sînt judecate și formulate cu un invidiabil simț al proporțiilor. Lui G. Călinescu nu-i scapă nici cauzele care îi apropie pe acești intelectuali de revoluție, dar îi determină pe unii peste puțină vreme să-i devină ostili : „Pașoptiștii erau mai toți boieri și făcuseră reforme din generozitate, cu de la ei voință, nu consultînd mulțimile, ci silindu-se a le explica reformele. După înfăptuirea Unirii și a Statului român modern, acești revoluționari de salon au început să se simtă plictisiți de amestecul noii democrații needucate și să simtă la fel cu conservatorii progresiști care făceau drumul invers."

Alături de aceste ipostaze umane, reprezentînd tot atîtea caracterologii tipice mijlocului de veac trecut, se ivesc spiritele constructive, messianici „mai discreți sau mai profetici, cu sentimentul în orice caz de a avea o misiune, care însă știu s-o traducă în termenii ei pozitivi". „Cel mai puțin teatral" dintre aceștia „și cel mai constructiv" este M. Kogălniceanu, și viața lui în întregime e organizată pe ideea chemării spre mari acțiuni constructive. Învață desenul, ia lecții de muzică, înoată ? — Vrea să devină „însămnat printre moldoveni" ; cere surorilor rețetă pentru facerea dulceților ? — Manifestă neașteptate înclinări gospodărești ; se silește a ieși în lume și a străluci prin bună prezentare și instrucție ? — Afișează „un democratism special, constînd nu în disprețul de bunuri lumești, ci în convingerea că ele se datorează meritului, iar nu nașterii". După stabilirea la Berlin, în urma dorinței lui Sturza, tînărul își face un program de studiu și pune în realizarea lui ambiția de mai tîrziu a lui Titu Maiorescu. Mereu se gîndește la țară, și eforturile în întregime sînt subordonate unui scop superior. Următoarele rînduri reproduse dintr-o scrisoare adresată surorilor trădează adînca cre-

dință a autorului în misiunea sa : „Întorcîndu-mă în Moldova, nu mă voi răsfăța în lux și faste ; de voi revedea patria vreodată, va fi spre a o sluji și a-i sacrifica viața, dacă trebuie".

În cazul lui N. Bălcescu, C. A. Rosetti, Mihail Kogălniceanu, Eliade chiar, personalitatea omului copleșește opera, și G. Călinescu atrage atenția nu o dată asupra acestui lucru. Totuși, opera nu e minimalizată, dimpotrivă, i se scot în relief virtuțile sub raport exclusiv estetic. De aici a rezultat și diviziunea epocii în cinci capitole, și trebuie să avem în vedere că titlurile lor țin atît de notele esențiale ale operei, cît și de trăsăturile de caracter și de activitatea concretă a autorilor, pe plan social sau literar.

Intitulat *Romanticii, 1827—1848,* cu subtitlurile : *Cîntăreții ruinelor. Damnații. Messianicii utopici,* întîiul capitol reunește trei grupuri distincte de scriitori așezați sub o orientare comună. Cîrlova este cîntărețul ruinelor, și, cu analiza poeziei sale, G. Călinescu pătrunde în poezia europeană a secolului al XVIII-lea. Cîrlova este romantic, dar la ceilalți scriitori romantismul nu este dominant, ci se împletește cu clasicismul, cum erau de altfel oamenii : educați în spirit clasic, dar torturați de idealuri romantice. Reprezentativ pentru oscilarea între cei doi poli rămîne în viziunea călinesciană Gr. Alexandrescu, „om spilcuit, lins, visător, mai apt pentru cariera de poet la o curte princiară". A. Hrisoverghi nu e atît un romantic, cît romantică este imaginea pe care contemporanii și-o fac despre el ; Daniil Scavinschi și C. Negruzzi, biograful lui, „au asupra vieții o viziune romantică și înțeleg pe poet ca o ființă singulară, apăsată de fatalitate."

Messianismului utopic și pozitiv i se opun pe plan literar *Antibonjuriștii,* oameni cu atitudini retrograde, ieșiți din „ajunșii ultimelor decenii, boiernași intrați în lumea privilegiilor pe calea slujirii la curțile mari". Toți vor să guste din noua lor stare, sînt speriați de liberalism și „devin apărătorii unui vechi regim nemișcat" : C. Facă, Zilot Românul, C. Bălăcescu și colonelul Lăcusteanu, „un reacționar pitoresc", la care găsești „toate cusururile burghezului : sentimentalitatea familială, moralismul, umflarea oficială, platitudinile sublime, oroarea de orice reformă generoasă, o lipsă inocentă de patriotism cu sentimentul de a-l avea".

Întemeierea prozei. 1840. Întîi umoriști grupează pe Ermiona Asachi, C. Negruzzi, Anton Pann și Cilibi Moise. Negru-

zzi, urmat la oarecare distanţă de A. Pann, se distanţează de ceilalţi, şi analiza, culminînd cu *Alexandru Lăpuşneanu*, e magistrală. Sub pretextul înţelegerii operei, G. Călinescu realizează o excelentă descriere a Iaşilor cu societatea lui cosmopolită şi luxoasă din jurul anilor 1840 ; cu viaţa lui D. Bolintineanu, „romantic macabru şi exotic" intră în scenă epoca de după 1848 ; alături stă C. Stamati, poet „eminent, mai mare în privinţa limbii ca Bolintineanu, în cîteva puncte comparabil doar cu Eminescu".

Perioada de după revoluţia de la 1848 pînă la 1870, momentul afirmării notabile a Junimii, e divizată în patru capitole, G. Călinescu grupînd scriitorii după tendinţele interne ale operei lor. Primele trei se ocupă de poezie. Întîiul, intitulat *Poezia măruntă după 1840. Patrioţi şi unionişti*, îşi are rădăcinile în deceniul revoluţiei ; poeţii îşi au privirile întoarse spre idealurile revoluţionare din care şi-au făcut un crez : sînt „patrioţi şi unionişti". În mijlocul lor, asemenea unei coloane, se ridică Vasile Alecsandri, „poetul oficial", ce absoarbe toate sevele şi cîntă pe toate coardele. În umbra lui Alecsandri se dezvoltă o generaţie de „poeţi minori", a căror liră a fost strivită între Alecsandri şi Eminescu. Dezvoltare distinctă cunosc „proza şi teatrul după 1859".

În puzderia mărunţilor versificatori, G. Călinescu se străduieşte să restabilească proporţiile valorice. Cezar Bolliac e un exemplu. Fost-a Bolliac trădătorul de care vorbeau contemporanii ? Prin coroborarea datelor biografice, G. Călinescu ajunge la încheierea că zvonurile sînt excesive şi probitatea omului nu poate fi pusă la îndoială. Fără temeiuri ignorată, poezia lui Bolliac este substanţială ; poetul are simţul înnăscut al viziunilor grandioase, evocă furtuna haotică în munţi, contemplă solitudinile şi are intrări ce vor sta în atenţia lui Eminescu. Aceeaşi grijă e pusă în conturarea personalităţii lui Andrei Mureşanu. Cu citate convingătoare şi cu un comentariu maliţios, G. Călinescu dovedeşte că Mureşanul a dus o politică de umilinţe şi compromisuri morale ce „ştirbesc mult aureola de martir naţional" a poetului. În privinţa poeziei, reţine şi exagerările lui Titu Maiorescu, şi ale lui Aron Densusianu şi, încercînd să rămînă neutru, subliniază perimarea, sub raport estetic, a unora din versuri, dar şi aerul profetic, solemnitatea şi lapidaritatea altora. Ceilalţi poeţi sînt cu multă hotărîre înlăturaţi : ca poet, G. Sion „e nul" ; a scris „fabule fără

valoare și teatru" ; „remarcabil" e ca prozator ; G. Negri „e un amator, stimulat de V. Alecsandri, pe care-l imită", însă darurile i se revarsă în corespondență : „scrisorile lui române și franceze sînt voltairiene" ; sumar expediați rămîn D. Dăscălescu, G. Săulescu, C. Caragiale, C. Aricescu, Al. Pelimon, N. Istrati, Ion Sîrbu ș.a. Asupra unora va reveni, generos, peste un deceniu și jumătate.

Personajul central al perioadei rămîne V. Alecsandri. Aproape cinci decenii din viața poetului sînt văzute prin prisma migrației. Multe dovezi sînt strînse spre a sugera viața interioară a poetului, ridicată pe baza existenței fizice. Alecsandri este un meridional cu oroare de frig, de sforțare fizică, de mizerie, două imagini sugerîndu-i foarte bine firea : în verandă, primăvara, răsturnat în jilț, poetul face rezerve de lumină ; iarna, cînd viscolește, poetul la gura sobei, cu un cățel alb pe genunchi, se întreține cu „la Muza drăgălașă". Mulțumit de viață, optimist incorigibil, străin de durerile lumii, e firesc, sună încheierea, ca Alecsandri „să fie mulțumit de sine". În același timp, societatea vremii îl înconjoară cu delicate atenții, fiindcă „el e la nivelul trebuințelor practice de luptă culturală și în consonanță cu aspirațiile politice ale vremii." Buna primire e luată de Alecsandri drept judecată critică, eroarea e firească, deoarece „omagiile care i se aduc puteau să îmbete pe oricine".

Scriitorul și opera lui sînt examinați sub semnul viabilității. Traversată tematic, lirica e repede epuizată, două fiind direcțiile în care merge interesul criticului. Mai întîi înlătură reziduurile Din parcurgerea *Doinelor,* reține lipsa vocabularului liric. Însă de pe acum în spatele scenelor populare vede pe viitorul om de teatru ; elogiază „buna înscenare" din *Grozea,* „truculența" din *Strigoiul.* Erotica, „mai profundă în intenții, rămîne senzuală și zaharată" ; cu toate că Alecsandri a intuit momente și scene ale marilor teme lirice, contemporanii nu le-au prețuit, aplaudînd elementul declamator. Pastelurile aduc o noutate indiscutabilă : pentru prima dată se cîntau în lirica română intimitatea, meditația la masa de scris, recluziunea, somnolența în fața focului. Ele sînt analizate pe îndeletniciri omenești și anotimpuri ; capodoperele rămîn cele izvorîte din trăsăturile de caracter ale omului și din teama de gerul scitic, cîntat și de Ovidiu. Succint, dar nu superficial, sînt

prezentate legendele : ele „depășesc tot ce se scrisese pînă atunci în acest gen". Este amintită influența lui Victor Hugo, intenția poetului de a alcătui o epopee națională cu material folcloric și peste tot sînt scoase în primul-plan frumusețile artistice și ideile fundamentale : oroarea de crimă, de tiranul sîngeros, admirația pentru eroii naționali.

În contextul epocii e așezată și opera dramatică a lui Alecsandri. Într-o „bună măsură", el „a localizat", dar atitudinea era în spiritul vremii. De aceea, observă G. Călinescu, „toată problema în textul lui Alecsandri rămîne de a constata puterea comică, proprie autorului, calitatea inefabilă a dialogului său..." Din acest unghi sînt recitite *Ginerele lui Hagi-Petcu, Farmazonul din Hîrlău, Creditorii.* Cu siguranță sînt reținute părțile viabile și scenele ce evidențiază însușirile artistice ale dramaturgului. Ca peste tot, deliciile lecturii le dă larga sferă a filiațiilor : *Iașii în carnaval* are mult din comicul de încurcătură din *D-ale carnavalului* ; Antohi din *Zgîrcitul risipitor* gustă voluptatea atingerii aurului ca Hagi Tudose ; Tribunescu „e un părinte" al lui Cațavencu. Sînt amintite multele „cîntecele comice" ce „izbutesc să învingă vremea", și istoricul literar se extaziază în fața ultimelor lucrări dramatice ale lui Alecsandri *(Despot-Vodă, Fîntîna Blanduziei),* ce „aduc un progres de adîncime neașteptat", analiza prozei — „poate [...] cea mai durabilă parte a operei lui Alecsandri" — încheind prezentarea operei.

Doi sînt poeții în „momentul Alecsandri" asupra cărora G. Călinescu se apleacă cu multă atenție : Sihleanu și Depărățeanu. Cel dintîi ar fi putut fi un substanțial poet ; trăsăturile lui particulare sînt bine intuite : „Între lirismul de iatac al lui V. Alecsandri și nemișcarea lăuntrică a lui Eminescu, Sihleanu ar fi adus, de trăia mai mult, un temperament sanguin, furtunos, de fiu de boier cult trăind între salon și sălbăticia de la moșie, biciuit de tulburea ereditate pe jumătate aristocratică, pe jumătate cîmpenească". Celui de al doilea, G. Călinescu îi încearcă o reabilitare. Franțuzismele și italienismele lui, neintegrate în spiritul limbii, sînt anacronice, totuși sforțarea în sine rămîne „interesantă". În versurile sale, G. Călinescu descoperă un instinct al inefabilului, poetul avînd „pentru asta subtilitatea emoției, muzica și măiestria construcției lirice". Spre a o dovedi, repro-

duce *Ella*, parțial, și *Lila*, în întregime, înlocuind neologismele prea țipătoare ; în cea dintîi găsește „un suav portret rafaelit, în a doua, „fineți exotice și hieratisme necunoscute acelei vremi". Ce-l încîntă cu deosebire în lirica lui Depărățeanu este imensitatea tablourilor, proiecțiile enorme și exercitarea în gratuitate a spiritului satiric.

Proza și teatrul după 1859. Eseul și romanul adună structuri diferite, însă apropiate prin ținuta artistică a scrierilor. Cine parcurge paginile acestea, nu poate trece peste foarte via senzație a existenței unui sentiment de congeneritate între autor și scriitorii studiați. Ei sînt bătuți cu familiaritate pe umăr, persiflați, întîmpinați cu o ridicare din sprîncene și un zîmbet în colțul buzelor : Odobescu e mîngîiat cu epitetul „leneșul scriitor", Hasdeu are o combativitate „de Don Quijote de pustă", N. Filimon este numai „autodidact", dar „cu o putere de exprimare eminentă". Ironiile de cele mai felurite nuanțe abundă : Grandea era „încrezător în viitor și prietenii puneau mari speranțe în el", însă „noul Cromvel, nepot al lui Byron, nu făcea decît o carieră măruntă și risipită". Prilejul era nimerit pentru introducerea unor aluzii la adresa bardului de la Mircești : „Alecsandri, care se credea descendent al unui cavaler venețian, făcea haz de fantezia genealogică a lui Gr. H. Grandea", ori despre *Răzvan și Vidra*, „dramul" ironizat de Alecsandri, „căruia totuși îi va servi ca model".

Mai e de observat altceva : din biografiile scriitorilor de seamă, G. Călinescu năzuiește să scoată cîteva tipuri umane și în bună măsură reușește. Toate datele biografice ale lui Odobescu se concentrează într-o existență de aristocrat coborît aidoma dintr-un roman de Balzac ; N. Filimon este tipul micului burghez „iubitor de mîncăruri bune", autodidact, înzestrat cu simțul muzicii ; Gr. H. Grandea, romanticul ce-și fabrică genealogii dubioase, I. Ghica, diplomatul căruia nu-i displace aventura, din tribulațiile vieții lui Hasdeu, care a dovedit de timpuriu o mare și constantă atracție spre sexul slab, realizează tipul omului fatal ș. a.

Totodată paginile oferă o bogăție de filiații în cuprinsul literaturii române și al celei universale, într-o doză atît de masivă, cum nimeni nu mai făcuse pînă atunci. Palatul domnesc din *Doamna Chiajna*, „studiu de arhitectură istorică, întîie încercare, verbală, de a determina stilul românesc", e per-

sonajul principal : pentru argumentare e adus în sprijin Victor Hugo cu *Nôtre Dame de Paris. Pseudo kineghetikos,* „badinaj de erudit, frecventator de saloane, o divagație amabilă în jurul ideii de vînătoare", e așezat în contextul clasicilor europeni întîrziați, a căror erudiție vine „și dintr-un dispreț pentru haosul fanteziei romantice". Cartea are asemănări cu *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre ; abia pe parcurs autorului i-a venit probabil ideea de a face un *Laokoon* dar diferența e repede stabilită : Lessing dezvoltă tema sistematic, în vreme ce Odobescu „bate cîmpii cu grație pe simplă firmă verbală a vînătoarei". De la clasicul german a luat „aspectul erudit al paginii", în rest, tehnica lui constă „în ruperea sistematică a oricărui sistem", iar în descrierea Bărăganului, Odobescu e un Th. Rousseau, în linia lui Eliade.

Irepetabilă, pînă acum, rămîne analiza romanului *Ciocoii vechi și noi.* Prologul îi trezește lui G. Călinescu analogia cu psihologiile la modă în Franța lui Ludovic Filip. Prin temă, scrierea este „un mic roman stendhalian", cu toate că îi lipsesc filiația directă și luciditatea analitică, iar pe Dinu Păturică, „oricît de enormă ar fi comparația", G. Călinescu îl așază alături de Julien Sorel, într-o paralelă plină de subtilă simțire patriotică : „Julien era un fiu de țăran care știa puțină latinească, Dinu Păturică e fiul unui treti logofăt, fost vătaf de curte și știe să scrie și să citească, cunoscînd și puțină elinică. Julien intră ca preceptor la un nobil rural și devine amantul soției aceluia, Păturică intră în slujba postelnicului Andronake Tuzluc și-i ia țiitoarea, pe Kera Duduca. E adevărat că Julien se împinge în societate prin femei, prin persuasiune, în sfîrșit prin mijloace mai mult sau mai puțin oneste. Păturică jefuiește pe Tuzluc, minîndu-l, se îmbogățește pe căi necinstite. Dar e aici deosebirea de regimuri. Julien sub vodă Caragea ar fi împrumutat mijloacele eroului lui Filimon." Romancierului român îi găsește, pe alocuri, și intuiții balzaciene, vădite în „precizia topografică, în care pune minuție și acel realism fantastic tipic la Balzac"; tehnica balzaciană e intuită în mecanica psihică a eroului, ca și în prezentarea personajelor principale, în vreme ce arta zugrăvirii servitorimii postelnicului îi duce gîndul la penelul lui Pietro Longhi. Cu toate că romancierul român rămîne un „analist mediocru", incapabil a surprinde cu mijloacele artei psihologia feminității

și a cinstei, „marea siguranță a desenului și a tonurilor fundamentale" asigură rezistența cărții.

•

În concepția călinesciană, Junimea ocupă un loc distinct în literatura română, ea făcînd, într-un anume sens, trecerea între două lumi. Aceasta este și rostul introducției, unde se observă că intrarea în literatură a țărănimii este opera Junimii, Titu Maiorescu însuși fiind la origine țăran. Cu mare atenție îi este refăcută biografia, datele de stare civilă împletindu-se cu notațiile eroului din *Însemnări zilnice*. Peste aceasta se suprapune nestăpînita curiozitate a romancierului, care caută dincolo de aparențe trăsături de caracter definitorii. În copilul ce frecventează cursurile Academiei Theresianum, G. Călinescu vede o personalitate constituită în liniile ei inimitabile, „dar cu structura omului care va izbuti în viață, nicidecum a geniului. Nici o dezordine, nici o ridicare uriașă de nori nu se observă la această minte cristalină, ce se naște clară de la început și nu mai face progrese, cum se întîmplă de ordinar în cauzele de precocitate". De timpuriu, copilul simte gustul distincției sociale, critică profesorii, privește comportamentul celor din jur și scoate concluzii pentru sine. Manifestă în același timp tendința de a strînge pe alții în juru-i. Și în toată această vreme, merge cu pași siguri spre un deznodămînt parcă predestinat. Acesta era un mod de a spune că, întors în țară, Titu Maiorescu reia pe un plan mai larg trăsăturile de caracter vădite în copilărie și adolescență.

La apariția cărții, una din criticile aduse autorului a fost și felul în care a prezentat viața lui Maiorescu, reproșîndu-i-se lipsa comprehensiunii. Nu s-a băgat de seamă că răceala comentariului vine în primul rînd din întîlnirea a două personalități structural diferite, și cine, nelăsîndu-se furat de amănunte, citește textul cu atenție nu poate să nu observe că, foarte discret, G. Călinescu opune viața lui vieții lui T. Maiorescu, scoțînd de aici concluziuni defavorabile acestuia.

G. Călinescu simțea, nu încape îndoială, putința unei confruntări de principii și concepții cu T. Maiorescu, și înfruntarea nu putea să nu-i facă plăcere. Din iritația criticului împotriva omului ca atare s-ar putea trage încheierea existenței unui anume subiectivism, însă în cazul de față termenul tre-

buie utilizat cu prudență. Nu este vorba atît de subiectivism, cît de ignorarea mai mult sau mai puțin voită a istorismului și să se rețină că și înainte și după aceea nu a mai procedat astfel. G. Călinescu face abstracție de trăsăturile particulare ale omului și gînditorului Maiorescu, întrezărite în reconstituirea copilăriei, îl scoate din epocă și îl raportează la biografia lui reproșurile toate fiind făcute prin această raportare. Lui Titu Maiorescu, zice G. Călinescu, i-a lipsit vocația ascezei intelectuale ; el „făcuse la vreme bunele lecturi", însă „la vremea cînd tînărul, scăpat de școala oficială, se dă afund în știință (cum procedase G. Călinescu însuși, *n. n.)* Maiorescu intră în luptă pentru cucerirea vieții". Lupta pentru existență, zbaterea continuă pentru ocuparea unui post suficient remunerat în vederea satisfacerii grijilor materiale zilnice împiedică, zice G. Călinescu, „închiderea în bibliotecă, reculegerea" (cum iarăși făcuse G. Călinescu). Rector la 23 de ani, pedagog desăvîrșit, înrîuritor al tinerilor, T. Maiorescu nu întreprinde „nici o operă masivă" (la 33 de ani G. Călinescu publica *Viața lui Mihai Eminescu*). Succesele, pretimpurii pentru societatea timpului, explicate astăzi, provoacă atunci dușmănii neascunse, prilej pentru istoricul literar de a pătrunde în viața intimă a eroului său. Cariera profesională, legăturile cu palatul regal, tribulațiile erotice, relațiile mondene, călătoriile, toate la un loc, constată cu satisfacție G. Călinescu, au concurat ca, la reprimirea în învățămîntul superior, T. Maiorescu să nu vină „cu rezultatele unei îndelungi claustrațiuni meditative", succesul imediat fiindu-i „mai scump decît mulțumirea lucrului creat". În asemenea condițiuni, prelegerile universitare rămîn compilații agreabile, munca de substanță, de adîncime neputîndu-se închipui în noianul obligațiilor zilnice și, spre exemplificare, este reprodusă din jurnal una din săptămînile obișnuite de activitate. Totodată, lectura *Însemnărilor zilnice* îl determină pe G. Călinescu să ajungă la încheierea lipsei unei finețe congenitale : „Maiorescu este la simțuri un om comun, bine educat și cultivat".

După lectura operei, istoricul literar îi reproșează lui Maiorescu a fi emis prejudecata incompatibilității dintre poet și critic (prin exemplul său, G. Călinescu demonstrase putința coexistenței celor două laturi în persoana aceluiași individ), precum și „îngustimea recepțiunii sale critice". El încearcă să atenueze impresia nefavorabilă trezită în mintea cititorului

de o atare caracterizare cu fraza : „Îngustimea însă, adăugată la o cultură solidă care ajută la izolarea repede a fenomenelor artistice de structură superioară și la un talent de exprimare a ideilor excepțional și pentru acea vreme miraculos, face un critic mare". Din *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, G. Călinescu scoate principiile estetice maioresciene. Efortul merge spre dovedirea dogmatismului și analiza e forțată. El reia fiecare din condițiile stabilite de Maiorescu poeziei și le disecă pînă la limită. Îl irită mai cu seamă aserțiunea conformității poeziei cu realitatea. Ajuns aici, G. Călinescu reia toate citatele folosite de Maiorescu și, după ce atrage atenția că „sînt luate (de T. Maiorescu, *n. n.)* din poezii rele", dovedește valabilitatea lor în cîmpul poeziei, adăugînd : „Cu toate acestea, Maiorescu a făcut un mare serviciu contemporanilor, atrăgîndu-le atenția că simpla versificare de știri istorice ori de judecăți nu este poezie [...] Înlăturarea din sfera artei a considerațiunilor impure, mai ales într-o vreme preocupată de valorile relative, este un titlu de glorie al criticului. Și azi, poziția lui strict artistică mai are de învins obstacole ce se ridică mereu." Sînt malițios exagerate și urmările poeticii didactice : „omul comun sprijinit pe estetica maioresciană vrea o imagine și o imaginație poetică justă, în conformitate cu realitatea obiectivă, sentimente pe înțelesul tuturor". Acuzația e excesivă. Și înainte și după Maiorescu, omul comun a năzuit spre o poezie rudimentară, profunditatea înspăimîntîndu-l. Pertinentă rămîne observația următoare : „Deși criticul scosese arta de sub orice constrîngere a eticei, vom observa că, înlăturînd anume lucruri «de neiertat» în poezie, el deschide poarta pentru considerațiile morale". Didactice, dar nu perimate, își încheie parțial concluziile G. Călinescu, principiile estetice maioresciene, „luate în absoluitate, se pot discuta ; ca instrumente de îndrumare a culturii române, ele și-au atins ținta".

Imediat, parcurgînd *Direcția nouă în poezia și proza română* și în continuare alte articole critice, G. Călinescu subliniază inexistența unei critici analitice la Maiorescu, tonul constant didactic și puerilitatea judecăților, de părere fiind că T. Maiorescu „se ocupa de literatura română din îndatorire de pionier". În această privință, cu mai multă exactitate a înțeles ro-

lul criticii maioresciene G. Ibrăileanu. El delimita[1] în evoluţia criticului două perioade. Una, aşezată între anii 1866 — 1881, are limitele conturate de *Scrierea limbii române* şi *In contra neologismelor*. Critica maioresciană în această etapă este „critica culturii, a societăţii şi a literaturii în genere, şi nu critica literaturii, cum o înţelegem acum..." ; în sistemul critic maiorescian intră, inevitabil, într-o doză mai mare sau mai mică şi necesara „critică judecătorească". Articolele şi studiile de după 1881 alcătuiesc etapa criticii literare propriu-zise. Literatura evoluase estetic şi trebuinţa unei critici generale a scăzut ; critica, „din jandarm al culturii ca mai înainte, devine analitică, literară". Dacă afirmaţia are valabilitate pentru evoluţia criticii în genere, G. Ibrăileanu sesizează imposibilitatea aplicării formulei la Maiorescu însuşi. Critica acestuia „nu e aşa de literară", ea rămîne „mai mult afirmare de principii teoretice, decît disecare de opere". Explicaţia, pentru noi insuficientă, o găseşte G. Ibrăileanu, „pe lîngă alte pricini pe care le-o fi avînd d. Maiorescu", în teoriile lui estetice, „care, orice s-ar zice, sînt o piedică pentru considerarea unei opere de artă ca o manifestare de viaţă pur şi simplu, şi nimic alta".

Merite neîntrecute încă, subliniind mereu însuşirile literare ale autorului, are, în demonstraţia călinesciană, polemica lui T. Maiorescu, capodopera „de umor rece, pe baza sentimentului atitudinii cultivate rigid", rămînînd răspunsul la discursul de recepţiune al lui Duiliu Zamfirescu la Academie, după cum „nu mai puţin savuros" este articolul *Oratori, retori şi limbuţi*. Cu rezerve e apreciată portretistica : Maiorescu „n-are paletă largă şi imaginaţie, şi portretele lui sînt nişte simple schiţe, aproape abstracte, dar cu atît mai nimerite", terminînd cu elogierea personalităţii autorului.

Cu ironie, după un scurt paragraf dedicat *Convorbirilor literare*, este trecută în revistă întîia recoltă a „direcţiei noi" : poezia bombastică a lui Th. Şerbănescu, versurile lui N. Schelitti, căruia „nici junimiştii nu-i găseau vreun merit", lirica Matildei Cugler, „decentă ca un înger cu mîinile împreunate", D. Petrino („dacă D. Petrino n-ar fi avut o purtare incalificabilă faţă de Eminescu, azi n-ar vorbi nimeni de el"), Samson I. Bogdănescu, Anton Naum, D. Ollănescu (Ascanio), I. Cara-

[1] G. Ibrăileanu : *Spiritul critic în cultura românească*, Editura „Viaţa românească", Iaşi, 1909, p. 58—63.

giani. Un spațiu mai mare a fost acordat lui N. Gane. Poezia ? „...unele ecouri degradante din V. Alecsandri sînt prozaice și mai mult ocazionale și de o bonomie factice"; nuvelele ? „...curate furturi de la Asachi" ; cutare proză este „cea mai leșinată nuvelă". Cînd „se mărginește să evoce fără pretenții și cu glas ondulat copilăria, rezultatele sînt neprevăzute", în amintirile acestuia G. Călinescu văzînd un precursor al semănătorismului și al micului romantism. Ce se observă de la un timp este așezarea studiilor monografice pe trei coordonate : parcurgerea biografiei, proiectarea notelor caracteristice, disecarea amănunțită a operei spre a-i dovedi prăfuirea și notarea atitudinii omului față de Junimea și a poziției sale în această societate. Iacob Negruzzi iubește Junimea „ca o bătrînă slugă din alte vremi pe stăpîni" ; V. Pogor „a fost mefistofelul Junimei, spiritul «voltairian», rîzînd de tot ce se citea la reuniuni" ; Miron Pompiliu era prezidentul grupului „tinerilor sfioși, care ședeau prin colțurile salonului, bîrfind în șoaptă și mai ales așteptînd cu nerăbdare clipa în care se ivea ceaiul și cozonacul".

Acțiunea întreprinsă de Titu Maiorescu pe planul artei a pregătit terenul ivirii marilor clasici. Eminescu, „poetul național", și „marii prozatori" : Creangă, Caragiale, Slavici alcătuiesc pilonii de susținere ai întregului edificiu, și, dincolo de rezervele estetice, făcute în numele perfecțiunii absolute, este vizibilă prețuirea deosebită. În ansamblul cărții, celor patru personaje li se acordă 70 de pagini, dintre care lui Eminescu 28 și lui Slavici 7, restul împărțindu-se aproximativ egal între Creangă și Caragiale. Studiile sînt concepute tot monografic, însă tehnica diferă de a altor capitole. Toate debutează cu o prezentare biografică, și viețile sînt concepute în genul cronologiilor, cu care criticii și-au obișnuit cititorii în ultimii ani. Cronologiile călinesciene sînt pline de o savoare indefinibilă. Istoricul literar știe să învie datele seci prin folosirea unui epitet evocator, prin insinuarea, maliția, sarcasmul, ori duioșia bănuită în spatele frazei, sau prin intuirea trăsăturilor de caracter ale omului. Asupra fiecăruia din cei patru, pare a sugera G. Călinescu, stăruie un destin, și viața omului nu face decît să împlinească pas cu pas chemarea interioară.

Datele din monografiile anterioare despre poetul național au fost restructurate și adunate într-o sinteză nu mai puțin fascinantă. Știri biografice noi nu sînt ; viața lui Eminescu

își urmează firul cunoscut, dar faptele sînt atît de multe, ritmul prezentării atît de iute, încît nu poate fi înlăturată o senzație de maximă saturație ; impresie identică lasă străbaterea operei începută cu precizarea : activitatea literară eminesciană se întinde pe ceva mai mult de un deceniu.

Grija principală a istoricului literar este de a sublinia legătura strînsă a poetului, în poezie, cu tradiția și realitățile naționale. Eminescu absoarbe preocupările predecesorilor și, pe urmele lui Asachi și Bolintineanu, a dezvoltat mitologia autohtonă. Dacia ia locul Greciei antice și urma a fi situată, geografic, undeva între nord și sud. Eminescu a fost preocupat de a dezvolta și Evul Mediu românesc ; amintește proiectele, stadiul realizării, filiațiile ori numai coincidențele cu subiectele identice ale poeților lumii. În aceeași vreme Eminescu e proiectat pe toată traiectoria literaturii române. În proza eminesciană reține știutele direcții : sociologică și evocativă. Pe un spațiu amplu, comentează *Avatarurile faraonului Tlá ;* bogăția referințelor și a filiațiilor, inexistente în *Opera,* ne duc la încheierea că G. Călinescu transcrie un concentrat rezumat al tezei sale de doctorat.

Eminescu simbolizează „poetul național" ; trinitatea marilor prozatori, toți rurali, aduce în literatură specificul celor trei țări române. Capitolul despre Creangă rezumă monografia despre același.

În expunerea biografiei lui Caragiale, autorul caută trăsăturile morale definitorii pentru om. De aceea el întîrzie, cum va proceda cu Macedonski, asupra ascendenților dramaturgului, descrie Ploieștiul anilor copilăriei lui Caragiale, comentînd cu un zîmbet : „cetățenii acestei urbe au în această epocă mai toți figurile lui Trahanache". Din copilăria slobodă, pe maidanele orașului, vine vocabularul zgomotos al lui Caragiale și purtarea croită după calapodul lui Nae Girimea. Accesele de violență consemnate de prieteni nu erau semnele unei firi rele, omul avea, dimpotrivă, bună dispoziție, „era numai «nevricos», stenahorios, nuanță levantină de iritație și supărare". În aplecarea lui Caragiale spre negustorie, G. Călinescu ia în considerație și lipsurile materiale, și posibilul exemplu al lui Gherea, dar și „dorința de a scandaliza și a mustra în chipul acesta societatea" ; apoi merge mai departe, căutînd semnificații general-umane. Lui Caragiale e foarte probabil să-i fi plăcut meseria : „prin ea se află mereu în mijlocul societății", omul

avînd oroare de solitudine. Din gesturi disparate, din atitudini care altuia nu i-ar fi spus nimic — dramaturgul plînge la reprezentarea unei piese de teatru, îşi ameninţă copiii cu cuţitul ş. a. —, G. Călinescu scoate încheierea : Caragiale „este un sentimental irascibil, atîta tot, trecînd fără nuanţe de la gingăşie la brutalitate", dar o „brutalitate concentrată", o „falsă necioplire periferică", semnul neîndoielnic al unui plebeianism subţire. De acum încolo, scriitorul e comparat cu Creangă, trăsăturile humuleşteanului fiind detectate şi la „mahalagiul" Caragiale. Aidoma humuleşteanului, Caragiale îşi compune o mască : „o faţă indiferentă, o ţinută lenevoasă, după care, cu focuri maliţioase în ochi, învia brusc cu crispări ale feţei şi convulsiuni ale buzelor" —, devine „însuşi eroul propriei lui literaturi, un personaj proverbial". Şi în faţa ochilor ne apare izbitor un Creangă muntean, cu care nu se mai poate vorbi serios, „căci printr-o repede asociaţie afectivă, el trece cameleonic prin toate culorile curcubeului. Ca şi Creangă, Caragiale atrage cu obstinaţie atenţie asupra «prostiei» lui, ca unul care n-a umblat la şcoală."

Prin înlăturarea dramaturgiei din analiză şi restrîngerea cîmpului investigativ la epică, Caragiale e sărăcit inevitabil. Pe de altă parte, un sector considerabil al prozei este pus sub semnul naturalismului ; dacă accente naturaliste sînt în *O făclie de Paşti* şi *Păcat*, e exagerat a încerca să aşezi sub aceeaşi orientare *Două loturi*, *În vreme de război*, *Inspecţiune*, *Năpasta* etc. Exactă rămîne intuirea în Caragiale a unui „mare promotor al balcanismului în sens larg, al unui spirit la punctul longitudinal real ocupat pe continent", balcanism în limbaj şi atmosferă, început cu un etnicism provincial, al cărui tip de erou este Mitică, bucureştean volubil, patriot peripatetic, stăpînit de mania discursului în public, critic excesiv, generos şi zăpăcit. După consideraţiuni despre perenitatea operei, studiul se sfîrşeşte cu aluzia la imposibilitatea demonstrării farmecului marelui scriitor : „Este la Caragiale un umor inefabil, ca şi lirismul eminescian, independent de orice observaţie ori critică, constînd în «caragialism», adică într-o manieră proprie de a vorbi. Teatrul lui e plin de ecouri memorabile, ce au asupra spectatorului efectul delirant pe care melodia operei italiene o are asupra publicului." Era o recunoaştere deschisă, identică cu a lui G. Ibrăileanu, a ne-

putinţei criticii de a surprinde sensul adînc al scrierilor fundamentale.

Ţăran şi el, Slavici aducea în cîmpul literaturii altă mentalitate, şi paragraful iniţial surprinde o stare de lucruri reală. Prozatorii şi poeţii transilvăneni veneau de pe un teritoriu unde, „de la oier pînă la mitropolit, toţi au părinţi şi rude la sate şi se înţelege că distanţele între indivizi sînt anulate de această quasi-rudenie". În marile oraşe de dincoace de munţi, ei întîlneau intelectuali rafinaţi, ce se grupau instinctiv în castă. Era explicabil ca în mintea lor să se nască ideea „unei Românii corupte şi bizantine". Această stare de lucruri a generat fie dezrădăcinarea, fie încercarea de a exercita o forţă coercitivă. Din cei ce se credeau „datori a lua biciul în mînă şi a încerca pedepsirea unei societăţi putrede" făcea, temperamental, parte şi Slavici. Pe această idee e recreată viaţa, G. Călinescu apăsînd pe raporturile cu Junimea, ironizînd subţire repetatele cereri de ajutor bănesc adresate societăţii. Opera lui Slavici o găseşte „remarcabilă". Scrierile, „cu percepţia justă numai cînd se aplică la viaţa ţărănească", „nu idealizează şi nu tratează cazuri de izolare. Oamenii sînt dîrzi, lacomi, întreprinzători, intriganţi, cu părţi bune şi părţi rele, aşa cum trebuie să fie o lume comună. Dacă ar fi avut mai multă capacitate de lucru, Slavici ar fi putut da o comedie umană a satului". Sînt disecate cîteva piese exemplare : *Popa Tanda,* ce „ascunde o intenţie de economie politică [...] complet absorbită în ficţiune", *Budulea Taichii,* „un caz de ambiţie în clasa de jos", şi *Mara,* „aproape o capodoperă", relevînd în autor „un poet şi un critic al esteticei rurale".

*

Brusc, după 1880, numărul poeţilor şi prozatorilor creşte, cantitativ, enorm. Accesul larg la instrucţiune dăduse putinţa intrării în cîmpul literelor a unui mare număr de scriitori, mai cu seamă din mediile umile ; străduinţa sfîrşirii studiilor, în condiţii materiale, uneori precare, îi duc pe unii la o stingere prematură. Prefaceri însemnate au loc chiar în universul autonom al literaturii. Pe vechile făgaşe nu se mai putea merge. În urmă, marii clasici au lăsat drumurile bătătorite, pădurile arse, pămîntul pîrjolit. Umbrele lor vegheau necruţător, şi epigonismul ia proporţii de masă. Cei ce căutau zone

fertile inedite riscau, fie că erau sau nu conştienţi de aceasta, a nu fi suficient receptaţi.

În aceşti aproape patruzeci de ani de literatură (1880—1916), G. Călinescu izbuteşte a izola o etapă distinctă şi, ceea ce rămîne mai important, a o prezenta din acelaşi unghi dialectic. Caracteristicile epocii mai fuseseră observate, despre fiecare scriitor se scrisese mai mult sau mai puţin mulţumitor. Însă pentru întîia oară, scriitorii perioadei 1880—1916 sînt cuprinşi în structuri şi serii istorice nu după criteriul unei periodizări exterioare, ci plecînd de la caracteristicile interne ale operei. Opt sînt diviziunile ce epuizează întreaga etapă, şi denumirile sugerează notele fundamentale : *Literatorul, Arta cu tendinţă, Simboliştii* etc. Anul, adăugat îndată, marchează începutul fenomenului cercetat : 1880, apariţia *Literatorului,* 1881, a *Contemporanului* — sau delimitează perioada : capitolul *Îndrumări spre clasicism* poartă menţiunea „1905—1916" ; capitolul *Literatura eclectică,* „pînă la 1916" etc. Subtitlul rezumă tematica secvenţei respective, tinzînd spre dilatarea notelor specifice, pînă, uneori, la refuz : *Poezia socială şi decadentă. Romanul ciclic* e subintitulat *Literatorul ; Epigonii lui Eminescu. Refractarii. Socialiştii,* capitolul denumit *Arta cu tendinţă* ş.a.

Superficial, s-ar părea că G. Călinescu caută o revistă : *Literatorul, Contemporanul, Flacăra* lui C. Banu, un curent literar : sămănătorismul, poporanismul sau o stare de spirit : *Îndrumări spre clasicism,* în jurul cărora se coagulează o grupare, dar curînd lectorul simte că tăria forţei de coeziune are alt izvor. Vlahuţă, comentează G. Călinescu, a fost iubit şi preţuit de socialişti, fiindcă făcea din literatură „ o preocupare de viaţă" ; el lua apărarea proletarilor, a ţăranilor şi urmărea plin de înţelegere calvarul celor din urmă în cazarmă ; ori acestea erau temele predilecte ale *Contemporanului.* În acelaşi capitol e trecut Traian Demetrescu, care, deşi colaborase la *Literatorul* şi fusese apreciat de Macedonski, a avut „ o mare trecere în mediile proletare şi socialiste". Uneori, criticul indică explicit criteriul urmărit : „Mulţi scriitori din epoca 1900—1910, scrie el în *Îndrumări spre clasicism,* care nu se putură încadra în alte curente mai caracterizate, pretinseră a profesa clasicismul sau fură reclamaţi în această direcţie. Sînt scriitori de formaţie ţărănească ori sămănătoristă, aspirînd însă la o artă pură, sau, dimpotrivă, simbolişti naţionalişti ori numai însetaţi de «echilibru»." Chiar cînd un scriitor debutează editorial

peste perioada respectivă (Corneliu Moldovanu), el e readus în secvența în care se integrează efectiv, deoarece „spiritul lui aparține totuși acestei epoci prin voința de clasicitate și distincție".

Mai paradoxală poate părea includerea lui Mihail Sadoveanu printre sămănătoriști ; dar literatura *Sămănătorului* e subordonată de G. Călinescu, mai judicios, aș zice, *Tendinței naționale*. Formal, M. Sadoveanu e pus aici fiindcă a colaborat și a făcut parte un timp din conducerea *Sămănătorului*, dar motivarea e mai subtilă : regresiunea, predilecția pentru patriarhalitate, tratate adînc, pot da o literatură de mare valoare națională și universală. Urmărirea îndeaproape a argumentației e edificatoare.

Nuvelele începutului : *Povestiri, Dureri înnăbușite, Crîșma lui Moș Precu* ș.a. sînt parcurse tematic. Sadoveanu aduce personalitatea lui, suferind și inevitabile înrîuriri: influența lui Caragiale, în „sentimentul supranaturalului", „în ispitirea tînărului de către o femeie mai în vîrstă", și afinitatea cu proza lui I. Al. Brătescu-Voinești în stereotipia eroilor. Însă reducțiunea eroilor sadovenieni „devine sinonimă cu sălbăticirea, ceea ce nu exclude o mare energie vitală comprimată, care a izbucnit sau va izbucni odată, după care destindere individul își reia placiditatea impenetrabilă." Și iarăși aceeași analiză tematică, fixată pe domeniile de viață ce reține atenția prozatorului : cazarma, locurile cu omenirea rară, tîrgurile în care nu se întîmplă nimic. La un moment dat, cu toate că o evoluție de substanță e abia perceptibilă, G. Călinescu percepe o schimbare de ton : „Lirismului înfiorat îi face loc un idilic voios, o excitare a simțurilor. Căutarea singurătății nu mai apare ca o asceză, ci ca o rafinare a sufletelor nesărăcite de civilizație." Evoluția a avut ca rezultat o împrospătare a culorilor, scriitorul „eliminînd liniile melancoliei și înlocuindu-le cu tonurile flamande ale vitalității".

În romanul istoric stă originalitatea lui Sadoveanu. Așezat în tradiția genului, romanul sadovenian nu are o epică evoluată și nici intrigă aventuroasă. Specificul îl găsește G. Călinescu, referindu-se la *Zodia Cancerului*, în explorarea „fericirilor unei lumi sălbatice și inocente", „un roman de contemplare a naturii primitive". Aceeași i se pare lui G. Călinescu caracteristica *Fraților Jderi*, din care, la apariția *Istoriei...*, erau tipărite numai primele două volume. În paginile scrierii

se deschide „o eră idilică, de o fericire mitică" ; domnul are puteri depline, umblă prin țară spre a face dreptate și spre a se închina la mănăstiri. Copleșește mai cu seamă belșugul nemaipomenit de țară „aproape necălcată de nimeni". În afara regresiunii în timp, scriitorul caută regresiunea în spațiu, două fiind cărțile ce dau cheia acestei noi clarificări conceptuale : *Olanda și Cuibul invaziilor*. De acum încolo, epicul e cu totul superficial, *Baltagul* rămînînd expresia plenară a acestei civilizații patriarhale. Concluzia mărturisește vibrant admirația criticului.

Osatura fiecărui capitol se sprijină pe umerii cîtorva personalități. În *Tendința națională*, de pildă, lîngă M. Sadoveanu sînt așezați O. Goga și N. Iorga. Contrastul e nu mai puțin măreț. În mijlocul lui Gîrleanu, C. Sandu Aldea, I. Agîrbiceanu, printre mulții sămănătoriști mărunți, Sadoveanu pare un munte pe poalele căruia ceilalți încearcă în zadar să se cațăre.

În cadrul unui anume capitol, scriitorii sînt așezați după o logică interioară. Să ne oprim la *Simboliști*. După un paragraf dedicat *Vieții noi*, sînt prezentați poeții care transpun în lirica română motivele simboliste. De la gravitatea lui Ștefan Petică, G. Călinescu trece prin căutarea nostalgică de spații exotice a lui Iuliu Cezar Săvescu, se oprește la D. Anghel, simbolist „mai autentic decît alții", și termină cu Ion Minulescu „exponentul cel mai integral" al simbolismului român ; el a cunoscut de la apariție un răsunător succes, de care nu s-a bucurat nici poezia lui Petică, nici a lui Anghel. În vreme ce aceștia se străduiau a integra vibrația lor interioară unor modele preexistente, la I. Minulescu apare prima disociere, întîia încercare de autohtonizare a simbolismului pe fondul romanței — în substanță, romanțele minulesciene „pentru mai tîrziu" erau, precizează G. Călinescu, „chiar niște romanțe" — pe un perpetuu joc al situațiilor elementare și pe accentuarea sentimentalismului. Tonul e grandilocvent ca în orice romanță și asta duce gîndul spre facilitate, evitată de instinctul poetic. Neputînd întoarce romanța spre meditația universului ori a o scufunda în mitologie, cum făcuse poetul *Luceafărului*, I. Minulescu „pune, în acțiunea de fascinare prin sentimentalism, o grijă excesivă, la modul misterios, care, cu toată teatralitatea și cu un ușor comic inclus în orice mistificație, încîntă prin ineditul contrastului".

Poeţii studiaţi după I. Minulescu : N. Davidescu, Eugeniu Ştefănescu-Est, Al. T. Stamatiad reprezintă în viziunea călinesciană latura de jos a procesului. La toţi este evidenţiată antiteza dintre motivele simboliste şi lipsa de foc interior a versurilor.

Aşezarea celor opt secvenţe lasă o certă impresie de necesitate. De unde, foarte vie, senzaţia de mişcare. *Literatorul* şi *Arta cu tendenţă* grupează primele manifestări antijunimiste, după opoziţia ideologică a *Revistei contimporane* şi a *Columnei lui Traian*. *Literatorul*, prin Macedonski, care susţinea poezia socială, aduce o orientare estetică proprie şi contribuie la apariţia unei şcoli. Repede e lăsat în umbră de *Contemporanul* ; accentul pus pe conţinut, pe problemele sociale, polemica dintre conducătorul revistei şi Titu Maiorescu au ajutat la creşterea popularităţii publicaţiei, şi atmosfera acelor ani e foarte viu recreată. Curînd se ivesc şi primele reacţiuni negative cu *Revista nouă* a lui Hasdeu, în jurul căreia se coagulează *Micul romantism provincial şi rustic : „Revista nouă* nu va fi socialistă, zolistă nu va fi, gongoristă nu", însă fără a-i nega importanţa, autori de seamă se vor întîlni în paginile ei, „dar ca într-un magazin fără direcţie".

Apariţia *Sămănătorului*, „momentul 1901", semnifică constituirea *Tendinţei naţionale*, ale cărei latenţe fuseseră vizibile mai înainte la *Vatra*. Naţionaliştii declară că nu înţeleg a cultiva decît valorile reale ; practic, comentează G. Călinescu, respingeau tot ce trecea peste programul lor de luptă. Comentatorul grăbit ar reproşa lipsa determinării social-istorice, însă subtitlul *Noul mesianism* şi comentariul poeziei lui Goga evidenţiază fără reticenţe substratul mişcării. Capitolul *Îndrumări spre clasicism* grupează reacţiile antinaţionaliste şi antisămănătoriste ; „critica universitară (H. Sanielevici, Mihail Dragomirescu, Ion Trivale ş.a.) opunea tendinţei naţionale „un clasicism ţărănesc, întemeiat pe sănătatea sufletească". *Teoria specificului naţional* pune problema din unghiul *Vieţii româneşti*. Idealizată de naţionaliştii şi semănătoriştii minori, ţărănimea se afla într-o mare înapoiere şi prin ea poporul românesc însuşi păşea „în urma civilizaţiei apusene". Problema capitală era prin urmare nu numai apropierea de popor, ci ridicarea lui, pornindu-se de la o viziune fără romantisme.

Făcîndu-şi loc prin Macedonski şi Tr. Demetrescu, simbolismul prinde rădăcini încet, dar sigur — şi se va constitui într-o

grupare cu publicații proprii în 1905, iar rîndurile închinate revistei *Viața nouă*, la începutul capitolului, constituie un model de introducere în problemele ideologice ale epocii. Nici o secvență, cu excepția capitolului *Literatura eclectică*, nu se află izolată. În interiorul fiecăreia există o mișcare subterană și toate se află într-o continuă interacțiune. Șt. O. Iosif e încadrat în *Tendința națională*, însă el face „o sinteză interesantă a epocii". Cu materie autohtonă, scăldată într-o lumină nostalgică, poetul are presimțirea simbolismului în cîntarea iarmaroacelor, a caterincăi prăfuite etc., dar nota esențială e a unui poet tradiționalist, „și aceasta pentru că îi lipsesc «nervii», «delirurile»." În schimb, poezia lui Traian Demetrescu, analizat la *Arta cu tendență*, aduce un simbolism avant la lettre „prin simpla intuiție probabil" ; el e „un precursor al simbolismului în acea formă a sentimentalismului lugubru, pe care o va dezvolta cu douăzeci de ani mai tîrziu Bacovia". Cu mult înaintea lui Bacovia și aproape în spiritul lui Rollinat, poetul cultivă un patetic sfîșietor, în care „simfoniile", „aiurările", „delirurile", sarcasmele, plînsetele de nebun pe stradă, exercițiile de dansuri macabre, de muzică dureroasă (Weber, Chopin) la clavir sînt elementele tipice. Pe de altă parte, avînd perspectiva întregului, G. Călinescu descoperă la mulți intuiții nebăgate în seamă la vremea lor, ce se vor manifesta plenar mai tîrziu în opera altora. La D. Teleor, de pildă, întrevede în stare latentă parodia lui G. Topîrceanu, parnasianismul moderat ori „fondul nostru atavic de indolență bizantină" ș.a.

Dialectica paginilor e dată în bună măsură și de biografii. De la început, trebuie subliniată varietatea aspectelor din care e scrutată viața scriitorilor. Biografia lui Al. Macedonski e un pretext pentru considerațiuni etnografice asupra rasei. Datele sînt prefăcute cu ochiul istoricului care vede fenomenele în conexiune. Ascendenții poetului în linie paternă erau originari din peninsula balcanică ; străbunii din partea mamei, veniți din Rusia, par să fi fost italieni. Mixtura introdusă în fondul autohton țărănesc „exercită echilibrul", „aduce o lărgire a spiritului". Pus alături de Creangă, un astfel de individ reliefează imediat contrastul : „Un țăran de tipul Creangă este tăcut, hieratic, cu expresia arhaică, proverbială, nemișcat ca un asiat, respingător prin geniul rasei al oricărei noutăți. Un român cu sînge amestecat simte strigări nelămurite, e neliniștit, aventuros, căutător de satisfacții violente." Voluptatea pusă

în reconstruirea genealogiei e evidentă ; G. Călinescu este un Mateiu Caragiale ce coboară cu neascunsă curiozitate spre straturile adînci ale existenței și satisfacția cu care izolează ascendențele umile nu poate scăpa. Ironia fină uneori, maliția altădată, învăluie personajul : gîndul te duce îndată la genealogiile învăluite în sarcasm din *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*. Pe nesimțite scriitorii devin în mîinile lui G. Călinescu posibili eroi epici. Biografiile călinesciene, așa cum sînt schițate de acum încolo, pleacă de la un nivel presupus cunoscut de lector. Istoricul literar, dublat de romancier, socotește știute răscoalele trupelor din subordinea generalului Al. Macedonski, deci, păstrînd esența, mută atenția pe gestul soției care-și acoperă bărbatul cu trupul ei și „strigă îndrăzneț" insurgenților : „trageți !", inculcînd ideea devotamentului și spiritului de sacrificiu.

Pe această treaptă, G. Călinescu întoarce biografia în meditație asupra omului. Așa se explică de ce, ca și în *Viața lui Mihai Eminescu,* criticul recurge la portretul recreat din contemplarea fotografiilor și a tablourilor de epocă. Asemenea lui Taine, G. Călinescu nu neglijează mediul, dar istoricul român pune în reconstituirea lui spiritul de observație al lui Balzac. Conacul generalului Macedonski e o feudă ; înconjurați cu spaimă respectuoasă de țărani, stăpînii binevoiau a descinde sărbătorile la bisericuța din sat. Atunci mergeau pe jos. În rest, familia călătorea „în caretă înhămată cu 12 cai de poștă, mînată de trei surugii", feciorii îmbrăcați fiind în livrele „aproape ca cele domnești". Luxul și aerele senioriale luate în sine, numai ca o sugerare a înaltei ierarhii sociale a eroului în timpul lui Cuza, ar încărca inutil pagina, însă romancierul le leagă de una din trăsăturile de caracter ale eroului, amintite mai înainte. Cînd, printre fiii multor descendenți de nobili, urmase liceul la Kerson, Alexandru nu și-a propus un ideal asemeni lui Maiorescu, aflat în aceleași condiții sociale la Colegiul Theresianum, ci își inventase ad-hoc apartenența la o familie domnitoare din Lituania.

Studiul vieții și operei poetului are sensul unei consacrări, gestul înscriindu-se în operația mai largă de reierarhizare a valorilor. Cîteva sînt coordonatele ce-i absorb viața, rostul lor fiind de a scoate la lumină motivele compartamentului și de a da biografiei un sens. Voind să-și facă din politică o carieră, fiul generalului, „aparținător al familiilor Urdărescu, Brăiloiu

— Fisența, descendent al principilor de Lituania", scoate gazete antimonarhice, afișează dispreț pentru studii superioare și „așteaptă de la societate să-i facă omagiile sale", dar omagiile nu vin. Ratarea carierei politice a avut drept urmare consacrarea literară. G. Călinescu caută și semnificațiile, mai aproape de adevăr aș zice, ale cunoscutei epigrame : „Macedonski n-a devenit nici mai sărac, nici mai disprețuit ca înainte, dar sufletul lui princiar, amărît de îndepărtarea strălucirilor vieții, se clarifică". Omul visa abundența și compara mereu situația prezentă cu aceea dinaintea săvîrșirii din viață a generalului, însă odată elucidat asupra curgerii destinului său, suferințele poetului se sublimează într-o liniște interioară : „El e un paria total, un mare om și poet urmărit de nenoroc din adolescență". G. Călinescu găsește și resorturile interioare ce au făcut ca veneratia familiei să se reverse asupra poetului și motivează abstragerea. Înțelegînd inutilitatea sforțărilor de a atrage asupră-i strălucirea lumească, poetul întoarce spatele lumii retrăgîndu-se în locuința sa, unde, într-un interior fastuos, creează celebrul cenaclu în care se scufundă pînă la extaz.

Și viața lui Duiliu Zamfirescu e subordonată profilului spiritual al omului, care reface la altă scară și în alt mediu zbuciumata existență macedonskiană. Introducerea : „Duiliu Zamfirescu, care va arunca anatema asupra arendașilor, stigmatizîndu-i în figura lui Tănase Scatiu și va exalta aristocrația de baștină, departe de ce s-ar crede, era fiul unui Tănase Scatiu, însă de treabă, funcționar la primăria din Focșani și arendaș prin județele Rîmnicu-Sărat și Brăila. Iar după meserie, nume și înfățișare, se poate presupune o măsură de sînge grecesc" — fixează dintr-o dată locul în ierarhia socială a timpului, și o vreme eroul nu face altceva decît să se zbată spre a urca în societatea înaltă. Pe nesimțite, detaliile, disparate și cam încărcate pentru privirea superficială, se conturează în jurul unui Dinu Păturică subțire, cultivat, însă dînd „dovezile unei îngîmfări exagerate, atenuate cu afectare și adulație".

Pornit să-și facă „drum", tînărul adulează pe Macedonski, trece, după o scurtă răfuială cu directorul *Literatorului*, la *Convorbiri literare*, unde junimiștii îl vor remarca. De aici, intrarea în înalta societate era asigurată. Două decenii de carieră diplomatică îi aduc o situație materială „nu strălucită, dar «nici mizerabilă»". Departe de țară, lipsit de un contact direct cu mersul literelor, incapabil a se deda ascezei studiului,

D. Zamfirescu începe să aibă despre sine foarte bune păreri şi să socotească ofensatoare comparaţiile cu „domni" ca Slavici şi Caragiale. Muşcat „de viermele ambiţiei", D. Zamfirescu nutreşte dorinţa de a se distinge în viaţa politică a României. Prilejul se iveşte tîrziu, iar orgoliul, îngîmfarea nu erau atribute în măsură a permite ascensiunea rapidă. Reacţia lui T. Maiorescu e caracteristică, iar imaginea de „senior matur" a eroului, de neuitat.

Nu e greu de văzut că biografia, aşa cum e făcută de G. Călinescu, îndeplineşte ea însăşi rol estetic în cuprinsul *Istoriei...* presupunînd şi participarea afectivă a autorului. Viaţa aventuroasă a lui C. Dobrogeanu-Gherea e succint expusă, accentul fiind mutat pe analiza intelectualităţii : dialectica ideaţiei a luat locul schiţei morale. Stabilindu-i locul : „Adevărul, pentru cine judecă fără sentimentalism, este că Gherea nu constituie decît o figură minoră, pentru care compararea cu şeful Junimii rămîne zdrobitoare" — G. Călinescu străbate cele patru etape metodologice ale lui Gherea, nesatisfăcîndu-l nici una. În continuare, urmăreşte aplicarea la obiect. Notează, iritat, indistincţia dintre genuri şi lipsa ideii că poezia „e o curată ficţiune semnificativă", relieffnd limitele unei asemenea critici, în care cutare poezie de Vlahuţă „e o capodoperă" şi „în simţire îl întrece pe Eminescu".

La G. Ibrăileanu, pe G. Călinescu îl pasionează tot dialectica gîndirii, epuizată pe dimensiunile a trei probleme considerate capitale : estetica, dedusă din *Opera literară a d-lui Vlahuţă*, „sclipitoare de intuiţie", caracterizată prin „vioiciune speculativă" ; teoria specificului naţional, urmărită în *Cultură şi literatură* şi *Spiritul critic în cultura românească* şi critica. Frazele ce reţin aportul criticului în dezvoltarea criticii române au rămas pînă azi un epitaf de rară concizie.

Cînd substanţa a fost trasă în operă, biografia rămîne cronologie strictă, pigmentată de un epitet, două (Şt. O. Iosif, C. Hogaş), dar opera capătă noi strălucîri : „Drumeţie şi ospătare, acesta e tot cuprinsul operei" lui Hogaş şi, fiindcă prozatorul e profesor, literatura lui are caracter livresc ; din cărturărism vine şi umorul. Recreat ca un personaj de roman, Hogaş e îmbrăcat, scos pe stradă, pus să intre în clasă sau, vara, să urce pe munţii Moldovei.

Atenţie specială acordă G. Călinescu în expunerea biografiei, eredităţii şi mediului ambiant, nu numai fiindcă poate

găsi mobilurile interioare ale conduitei individului, ci şi pentru că mediul şi ereditatea îşi pun amprenta pe universul artistic ulterior. Firește, orice determinism mecanic e aprioric exclus. Dacă străbunii lui D. Anghel au fost aromâni, iar mama s-a născut pe malurile Bosforului, se poate ajunge la ipoteza că de aici se trage fantezia orientală a poetului. Descripţia casei părinteşti, are scopul de a preciza că universul poetic specific l-a respirat o dată cu aerul copilăriei, ş.a.

Evocarea mediului ambiant atinge la Goga treapta de sus a artei. Totul e plin de mişcare. Pe drumul de la Sibiu la Răşinari, întîlnind în cale localnici ce-şi scot tăcuţi, dar cuviincioşi, pălăriile, coboară un drumeţ ; ochiul său înregistrează peisajul pînă la ultimul amănunt. Ajuns în Răşinari, îl străbate de-a lungul apei, urcă pe platoul din stînga, de unde priveliştea se aşterne grandioasă ochiului. Treptat descrierea se restrînge la locuinţa răşinarului ; drumeţul îi desenează exteriorul cu privirea lui Ioanide şi intră în încăpere, întîrziind asupra mobilei, litografiilor şi fotografiilor gospodarilor. În acest sat, respirînd o emoţională vechime, „s-a născut Octavian Goga la 1 aprilie 1881..." şi simpla stabilire a unei date fixe în această curgere milenară zguduie. Pe noţiunea inanalizabilă de vechime se face apropierea de Eminescu. Şi Eminescu şi Goga, întîiul continuat de al doilea cu materie nouă, au cîntat „un inefabil de origine metafizică, o jale nemotivată de popor vechi, îmbătrînit în experienţa crudă a vieţii, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicare sensului", Goga rămînînd după Eminescu şi Macedonski întîiul mare poet al epocii moderne.

Dacă personalitatea lui Goga sublimează mediul şi îl neagă în sens superior, ridicîndu-l la condiţia unui neam întreg, mediului nu i se poate smulge Coşbuc sau Vlahuţă. Biografia celui dintîi subliniază permanent resursele minore de trai, consideraţiunile strîngîndu-se în imaginea finală : „Îmbătrîni înainte de vreme, fiind la 50 de ani un om uscat, ca un ţăran istovit de legarea snopilor" ; copilăria umilă a celuilalt pare a stărui pururea în conştiinţă, şi Vlahuţă va face constant din literatură o preocupare de „viaţă".

Cînd copilăria sărmană a lui Delavrancea, desfăşurată într-o mahala pierdută printre vii şi cîmpuri, la marginea Bucureştilor, se va dizolva — după scurtul popas în trubadurul romantic şi nostalgic din adolescenţă — în omul de incontestabilă fineţă,

„care știe să aducă în convorbire cele mai umile lucruri și să destăinuie protectorilor săi culți și de bună familie copilăria lui de mahala, cu o dezinvoltură de om de lume...", G. Călinescu își oprește uimit respirația în fața miracolului ereditații. În Delavrancea, ca și în Goga, omul a învins mediul.

Analiza operei constituie prilejul restabilirii proporțiilor estetice în literatura aceasta aflată la interferența a două veacuri. E afirmată mai întîi valoarea lui Macedonski. Pornind de la premisa că Macedonski a fost „într-adevăr un mare poet", G. Călinescu străbate harnic întîile poezii. Lăsînd la o parte tonul în genere prozaic al celor mai multe, el sesizează ridicarea din stihurile începutului a unei teme care le va înlătura treptat pe toate : „aceea a creatorului vrăjmășit de soartă și de inamici implacabili, a Poeților în luptă cu nemernicia contemporanilor". Acestei și celorlalte teme : viziunile fabuloase, euforia paradisiacă ș.a. li se aduc o obiecție generală : lipsa simțului limbii ; o limbă în înțelesul statornicit de Eminescu, Caragiale, Creangă și Slavici, Macedonski nu are. În volumele următoare, înrîuririle școlii simboliste sînt ușor de stabilit, dar tema primordială devine pe nesimțite osia în jurul căreia se învîrtește inspirația toată. În mijlocul semenilor, Macedonski se simte Luceafăr. Profunditatea și vibrația interioară ale poetului sînt de o mare amplitudine și, ironie a soartei, atitudinea ce i-a adus în viață înfrîngeri morale și privațiuni dă poeziei sale rezistență. Dacă nu suportă comparația cu Eminescu luat în totalitate, în schimb, „cîte strofe din opera lui Macedonski rezistă, sînt ale unui poet mare, tot așa de mare ca și Eminescu în punctul cel mai înalt atins". Contemporanii nu l-au înțeles, fiindcă poetul „nu putea fi înțeles decît după formația limbii și după ce o satisfăcătoare evoluție poetică scotea opinia publică din prejudecățile curente despre poezie".

Nu numai că opera lui Duiliu Zamfirescu e magistral conturată și, implicit, coborîtă la dimensiunile reale, dar analiza ca atare rămîne nepereche. Lirica e înlăturată : artificială, impersonală. În scrierile către T. Maiorescu, G. Călinescu descoperă entuziasmat „intuiții uneori superioare «bunului gust» al lui Titu Maiorescu și vremii sale", care fac din D. Zamfirescu un teoretician al autenticității și al procesului verbal, însă intuiții, „nu și noțiuni estetice clare", precizează, descoperind în ciuda atitudinii antinaturaliste din teoriile despre roman

o mentalitate zolistă, vizibilă în ciclul *Comăneştenilor*. Ce ne interesează în primul rînd nu este atît justeţea teoriilor, cît tehnica folosită.

După trecerea tematică în revistă şi cîteva consideraţiuni generale : planul construcţiei „e pueril, în contradicţie cu promiţătoarele lui teorii realiste cu nuanţă stendhaliană" ; „opera e ca şi omul : amestec de platitudine şi perspicacitate" — cele cinci volume ale ciclului sînt reluate estetic. Peste tot, G. Călinescu scoate la iveală fineţele prozei, pătate mai la tot pasul de consideraţiuni morale şi participare afectivă la acţiune. Este reţinut dialogul „viu, plin de umor", şi e reliefată latura „cea mai originală" a romanului : „intuiţia de a nota intimitatea dintre sufletele fine, clipele de extaz erotic". Primele concluzii sînt parţiale : „Romanul suferă de puţinătate, de mediocritate. Întinderea lui e a unei nuvele", eroii nu sînt memorabili, trăirea lor fiind mai mult temperamentală. Tănase Scatiu e viabil, deşi lectorul nu găseşte în comportarea lui un mobil explicit ; în schimb, eroul e urmărit, aidoma unei umbre, de ura romancierului, lipsa de obiectivizare contribuind la caricarea personajului şi unilateralizarea lui. Pus, ironie, alături de Slavici şi Caragiale, autori detestaţi de romancier, G. Călinescu conchide nu fără maliţie : „Ca prozator, D. Zamfirescu e cu mult inferior lui Caragiale, ca romancier, mai puţin consistent decît Slavici în *Mara*". Însă locul prozatorului e distinct : „...în finetea multor analize, în intuiţiile legate de tehnica romanului, el rămîne în cuprinsul strict al literaturii române (aluzie la pretenţia romancierului de a se compara cu Tolstoi) un strălucit precursor".

Dacă proporţiile lui D. Zamfirescu au fost doar finisate, optica asupra a trei scriitori proeminenţi în epocă : Vlahuţă, Coşbuc şi Brătescu-Voineşti, fără a mai vorbi de cei mai mărunţi, a fost radical restructurată. Firesţe, scriitorii sînt priviţi diferenţiat, şi interesul nu constă în acţiunea ca atare a coborîrii celor trei de pe piedestalele puse de contemporani, fiindcă astăzi, mai mult sau mai puţin, punctul de vedere călinescian a fost acceptat, cît principiile teoretice în numele cărora istoricul literar îşi îndreptăţeşte părerile. Principala obiecţie adusă lui Vlahuţă o constituie lipsa creaţiei. Scrierile lui sînt „mai degrabă un reportaj scris neted, uneori cu nerv, un album de «icoane şterse», de «file rupte», de impresii luate «din goana vieţii»" Vlahuţă şi-a făcut, reţine G. Călinescu, o

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREŞTI

estetică a instantaneului, care, pusă în practică, nu depășește „limitele unui jurnalism înalt", în vreme ce latura lui vulnerabilă „e de a face prea multă satiră facilă, în versuri și proză, într-o serie de «profiluri» al căror model e prea străveziu". *Dan* „este un lucru cu totul searbăd, în stil jalnic, lipsit de răceala observației". Ca poet, Vlahuță este analizat numai din unghiul influenței eminesciene ; epigon, el „este acela care copiază mai servil arhitectura exterioară a marelui poet".

Vlahuță are, rar, clipe de poet substanțial în sunetele solemne, abstracte, ale cîte unei strofe, în creionările vieții sătești, în lirismul intim, acesta „mai realizat", în meditația lirică asupra fetiței devenită domnișoară, și Călinescu încheie cu această frază tăiată în marmură : „Merituoasă este la Vlahuță nu găsirea, cîteodată, a unei sugestii poetice, cît păstrarea într-o epocă de mediocritate a unei ținute corecte în versificație și a unei decențe în platitudine".

Originalitatea lui G. Coșbuc o găsește G. Călinescu în pasteluri și erotică. Pastelurile au, ca în poezia germană, caracter monografic, natura „e grupată pe îndeletniciri omenești, e socială, e calendaristică". Criza puberală formează în cele mai felurite nuanțe caracteristica poeziei de dragoste, poetul adăugînd și o anume desfășurare rituală. Un spațiu deosebit acordă baladelor *Nunta Zamfirei* și *Moartea lui Fulger*. Ele corespund, „cu o tehnică nouă, poemelor *Călin* și *Strigoii* ale lui Eminescu", rămînînd „două ceremonii capitale din societatea umană" : nunta și înmormîntarea. Reținem și concluzia : „Coșbuc este nu numai un desăvîrșit tehnician, dar nu rareori și un poet mare, profund original, un vizionar al mișcărilor sufletești sempiterne cu un accent ardelean numai-decît evident, inimitabil și tocmai pentru aceea așa de des imitat".

Așezarea mai dreaptă a lui I. Al. Brătescu-Voinești în istoria literară a provocat, la apariția cărții, mare emoție în rîndurile cititorilor și a celui vizat direct. Temeiurile coborîrii ? : „lipsa de invenție și productivitate" ; literatura lui e a unui amator, deoarece „hotărîrea de a scrie este evident legată de ivirea unui prilej, nu de capacitatea de a crea lumi noi" ; a-l socoti pe Brătescu-Voinești „un poet descriptiv al naturii" e o exagerare : el nu e nici „măcar un bun observator", supărătoare fiind continua afectare de a-și mărturisi neîndemînarea ; deoa-

rece Brătescu-Voineşti nu este un scriitor descriptiv, care simulează din modestie imposibilitatea descrierii, ci chiar nu o poate realiza efectiv. După ce îi reproşează absenţa „unei conştiinţe estetice" şi oroarea de idei generale, G. Călinescu întreprinde o mai dreaptă situare tipologică a eroilor, orînduiţi pînă atunci în clasa „învinşilor", a „inadaptabililor". Plecînd de la Balzac şi Ibsen, aducîndu-l în discuţie şi pe Eminescu — „mare adaptabil, care a trebuit să renunţe prin chiar izbînda lui la mulţumiri mai mărunte" — , G. Călinescu demonstrează că eroii prozatorului muntean „nu sînt nici învinşi, pentru că nu luptă, şi nici inadaptabili, de vreme ce nu le poţi descoperi o orientare către o ţintă mai îndepărtată", ei rămîn fie „simbolizări ale moralei", fie „nişte fiinţe infirme", figurat vorbind. Meritul nuvelistului stă în surprinderea mecanismelor automatizate ale eroilor.

Mai cu seamă negaţia călinesciană impresionează. Fermitatea ei pare de granit, şi judecăţile de valoare călinesciene au produs neascunsă iritaţie. Tonul îndeosebi e, uneori, de o suficienţă covîrşitoare, sarcasmul împins pînă la limitele violenţei, un dispreţ nimicitor acoperă cu ridicol un scriitor sau altul. Nu poate fi ignorată nici maliţia, care răzbate nu de puţine ori printre rînduri. Ochiul critic percepe toate acestea, dar judecăţile călinesciene au acoperire estetică. Puse alături, ele respiră o muzică stranie şi au rezonanţa versetelor biblice :

„Asupra lui Eminescu (A. Densuşianu, n.n.) strecoară în *Istoria limbei şi literaturii române* cele mai veninoase dobitocii" ;

„Aproape toate poeziile din *Albastru* de G. Tutoveanu sînt ecouri din idilica lui Eminescu, într-un stil modest, de-o cuminţenie desăvîrşită" ;

„Romancier, Dumitru C. Moruzzi nu este în nici un fel" ;

„Versurile lui Gh. din Moldova [...] sînt un soi de anacreontice, glumind cu emoţie conţinută în jurul dragostei, cu o absenţă totală de poezie".

Cu o încă neegalată forţă de sugestie intuieşte G. Călinescu individualitatea scriitorului :

„Afectat de o iubire neprimită, [P. Cerna] a cîntat în versuri solemne, cu ecouri din Eminescu şi Leopardi, regretul de a nu fi trăit marele mister al dragostei"

La I. Agîrbiceanu, „creaţie în sensul superior al cuvîntului nu găsim [...], discutarea problemelor morale formează ţinta

nuvelei și romanului și dacă ceva merită aprobarea nesovăitoare este tactul desăvîrșit cu care acest prelat știe să facă operă educativă ocolind anosta predică".

C. Hogaș „e un dilentat superior, cu o singură coardă, și ca atare un scriitor minor. Însă un minor mare." Etc., etc.

*

Istoricul literar are privirea pătrunzătoare a vulturului ce se rotește în înălțimile albastre și de sus peisajul literar, complicat și complex pentru ochiul pierdut în amănunte, i se înfățișează într-o viziune de rară putere abstractivă. Grupată în cercuri enorme pe o cîmpie imensă, o mare mulțime de oameni se deplasează greoi, aidoma unei uriașe armate, spre o țintă comună. Din cînd în cînd, în marș, cercurile interferă ; unul sau mai mulți indivizi trec dintr-un grup în altul. În unele, forța de atracție a nucleului este atît de puternică, încît contururile se estompează, individualitățile se dizolvă în masă ; în altele, coeziunea e mai slabă. În fiecare grup, asemenea unor vajnice căpetenii, se ridică una sau mai multe personalități ; uneori, cîte o publicație, ca un stindard, strînge sub faldurile ei adepți nenumărați. Se citesc proclamații, se încrucișează spade, curg rîuri de cerneală pentru apărarea unor idealuri.

La senzația de mișcare, de lume creată cu ajutorul ficțiunii, oricît ar părea de paradoxală folosirea noțiunii într-o istorie literară, contribuie într-o măsură și concepția teoretică pe care este clădit întregul eșafodaj. Literatura, pentru G. Călinescu, nu cunoaște o evoluție la scara generală. Există în schimb o mișcare a artei, o dialectică lipsită de ascendența obișnuită (ideea e de origine crociană). Tendința generală a artei constă în a reuni termenii antitetici iviți dintr-o sinteză anterioară într-o sinteză nouă. Practic, procesul i se pare a se desfășura așa : „În genere, prima fază a procesului de înnoire este lărgirea izvoarelor de inspirație, a materialului, a fondului. Inteligența întrece putința de creație, intenția depășește mijloacele. Din acest stadiu fac parte iluminismul, didacticismul, realismul, psihologismul, poporanismul etc [...] Odată asimilat noul conținut, antiteza se ridică în chipul teoriilor estetice, formale. În acest stadiu pot intra cu o latură simbolismul, futurismul, modernismul în genere." De unde concluzia : „Atît timp cît fondul și forma nu se anulează într-o nouă sinteză, avem de-a face

cu o mișcare artistică, iar nu cu o mișcare de artiști". Cu alte cuvinte, epoca marilor clasici reprezintă sinteza, perioada imediat următoare, etapa căutărilor ; generațiile noi, spre a se feri de epigonism, explorează alte zone ale sufletului uman, caută mijloace de expresie inedite, elaborează teorii estetice, totul sfîrșind inevitabil cu o nouă epocă de sinteză, procesul repetîndu-se la nesfîrșit. Deși rîndurile de mai sus au fost scrise cu un deceniu mai înainte [2], istoricul literar a rămas fidel spiritului lor. Cînd caracterizează perioada de care ne-am ocupat drept o epocă a căutărilor, are dreptate ; greșește însă prelungind-o pînă în vremea lui : „...în mare măsură, în privința literaturii, noi ne aflăm astăzi în faza mișcărilor pregătitoare sintezei" — și drept consecință, perioada contemporană e divizată în opt secțiuni : *Romancierii, Moderniștii, Intimiștii, Tradiționaliștii, Ortodoxiștii, Dadaiști. Superrealiști. Hermetici, Alte orientări* și *Noua generație.*

Dacă în 1927 afirmația călinesciană avea scuza tinereții, susținerea aceleiași concepții în organizarea efectivă a materiei literare interbelice reliefează insuficienta detașare de realitatea imediată. Deoarece ne-am îndepărtat de epocă, noi percepem azi literatura deceniilor trei și patru ca o perioadă clasică și am fi izolat marile personalități : Arghezi, Blaga, Barbu, Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu ș.a., lăsînd în cadrul curentelor masa scriitorilor, așa cum procedase de fapt G. Călinescu cu literatura anilor 1850—1880. Însă considerarea literaturii drept o succesiune de structuri își găsește justificare în concepția călinesciană despre tehnica istoriei literare ; literatura deceniilor trei și patru nu este compartimentată orizontal, static, ci e integrată aceleiași concepții evolutive ce străbate întreaga carte. Însăși secvențele amintite mai sus sînt așezate după o logică interioară. *Moderniștii* reprezintă „momentul 1919", pentru că în același an apăruse *Sburătorul ;* „momentul 1923", ce însoțește capitolul *Tradiționaliștii* semnifică punctul maxim de evoluție al curentului ; în acel an apăruse *Pe Argeș în sus* de Ion Pillat ; mișcarea de avangardă nu începe cu „momentul 1928", însă anul a fost ales spre a puncta apariția revistei *unu,* publicația însemnată a mișcării ; „momentul 1932", așezat sub capitolul *Alte orientări,*

[2] G. Călinescu : *Echilibru între antiteze, Viața literară,* an II, nr. 42, 19 martie 1927, p. 1.

are rostul de a reaminti cititorului apariția *Vieții lui Mihai Eminescu.*

Tocmai depărtarea de epocă face ca diviziunile călinesciene să nu întrunească adeziunea noastră totală. Firele ce-i legau, ca să ne oprim numai la un exemplu, pe Blaga și Voiculescu de *Gîndirea* nouă ne apar astăzi firave și nu mai considerăm că nota dominantă a liricii lor o constituie ortodoxismul. Însă la un moment dat, fascinat de viziunea panoramică a întregului, lectorul le înregistrează indiferent, le acceptă ca niște elemente istorice, rămînînd atent numai la dialectica analizelor.

Toată literatura contemporană stă sub semnul ierarhizării estetice a valorilor. Întreprindere riscantă și de loc facilă, G. Călinescu a rezolvat-o cu minime exagerări și inerții inevitabile. Nici una din marile individualități artistice nu a fost lăsată la o parte, după cum au foat relevate toate scrierile ce aveau o minimă atingere cu arta. Chiar prozatorii stinși prematur s-au bucurat, atunci cînd opera lor purta semnul talentului (Al. Sahia, Pavel Dan), de prețuirea cuvenită. Ecoul ierarhizării valorice, în epocă, a fost enorm și el nu s-a stins, în lumea restrînsă a specialiștilor, nici acum. Dincolo de orice alte considerații, trebuie recunoscută doza mare de exactitate a prevederilor sale. Nu e un secret pentru nimeni că generațiile actuale de critici — nu vorbim de masele largi de cititori, cărora monumentala istorie le este necunoscută — percep literatura amintitelor decenii prin prisma călinesciană.

Literatura contemporană nu era pentru prima oară cercetată. Lăsînd la o parte pe N. Iorga, ale cărui considerațiuni se opreau sumar și cu scăderile cunoscute în pragul deceniului al patrulea, trebuie să vedem în Eugen Lovinescu întîiul istoric al literaturii române interbelice. Înaintea lui G. Călinescu, Eugen Lovinescu surprinde în metafore scînteietoare specificul cutărui poet sau prozator, acordînd în linii generale prețuire vîrfurilor, dar nu se poate să nu observăm, menținîndu-ne numai în domeniul istoriei literare, o deosebire esențială : Eugen Lovinescu a fost mai reticent și obsedat, probabil, de gîndul unei eronate evaluări ce i-ar fi putut fi reproșată de viitor, reține multe nume, mai cu seamă dintre cele de tot mărunte, și le studiază atent, în vreme ce G. Călinescu le trece la... *Bibliografie.* G. Călinescu aduce mai multă siguranță în mînuirea criteriului valoric, în detectarea notelor caracteristice ale scriitorilor, o mai judicioasă grupare a lor după tendințele interne

ale scrisului. Cu fermitate dărîmă falsele reputații, iar rapiditatea cu care intuiește friabilitatea ori liniile de rezistență ale operei deconcertează.

Toți scriitorii, cu excepția lui Blaga, sînt analizați monografic ; în cadrul activităților multiple, istoricul literar scoate la suprafață latura ce i se pare predominantă. Camil Petrescu e studiat în primul rînd ca romancier, urmînd, cronologic, dramaturgul și poetul. În cazul lui Demostene Botez și Zaharia Stancu, atenția cuvenită e dată poetului, producția romanescă fiind analizată succint. La personajele majore, Arghezi de pildă, deasupra e scoasă tot latura fundamentală : poezia, dar comentează pe un spațiu mai mare și proza. Reținem iarăși siguranța în intuirea laturei fundamentale, mai ales dacă ținem seamă de faptul că comentariul se aplică unor personalități ce nu-și epuizaseră potențialul creator. Inevitabilele erori sînt puține : deși poeziei și criticii lui Perpessicius i se acordă un comentariu aproape egal, observăm îndată că G. Călinescu îl consideră în primul rînd poet, cu toate că evoluția ulterioară dezminte o asemenea opinie ; Vladimir Streinu este receptat numai ca poet, criticul este sumar analizat.

Nu trebuie trecută cu vederea nici o altă caracteristică. Spre deosebire de E. Lovinescu, G. Călinescu investește spațiul acordat unui scriitor cu funcție estetică. Numărul de pagini reprezintă gradul de prețuire ; de aceea, paginile călinesciene nu sînt un registru, un repertoriu, ci, prin însăși natura lor, o selecție estetică.

Se poate afirma că, o dată cu *Istoria...* călinesciană, capătă funcție estetică și o anume stabilitate epitetele banale : „mare", „minor", „foarte mare", „substanțial", „neglijabil", „versificator" „poet" etc., etc. ; folosite pînă atunci cu multă larghețe, ele au în textul călinescian arii semantice precis conturate desemnînd realități concrete. Prin G. Călinescu, critica și istoria literară au meditat mai mult asupra terminologiei.

Cele aproape trei sute de pagini consacrate literaturii contemporane reliefează complexa personalitate călinesciană : un istoric literar, dublat de un critic și un romancier, străbate peisajul literelor interbelice, și studiile subliniază o dată în plus finețea analizei critice, bogăția informației și capacitatea asociativă. Cu mijloacele adecvate, cercetarea călinesciană subliniază specificul scriitorului, specific scos din particularitatea creației lui și a viziunii artistice asupra lumii.

Scriitorul și opera sînt puși într-o conjunctură serială, dar așezarea nu implică numaidecît influențe posibile, ci indică fie intenția surprinderii unicității : „...începînd prin a fi ermetic în felul lui Barbu, (Vl. Streinu, *n.n.)* s-a clarificat într-o lirică ce pare la prima vedere înrudită cu aceea a lui Pillat, dar care iese dintr-un sentiment direct al cîmpiei muntene și e un corespondent al viziunii lui Odobescu, într-o notă mai eroică", fie a ariei comune de preocupări : Otilia Cazimir are afinități cu D. Botez „în sensul sentimentalismului și provincialismului" și cu Ion Pillat, „în direcția voluptății de arome", după cum „în linia lui Petică și Anghel sînt evocate exalațiile florilor".

Sub acest aspect, însăși ordinea așezării scriitorilor nu e întîmplătoare : B. Fundoianu e studiat la „tradiționaliști", imediat după I. Pillat și înaintea lui Il. Voronca ; motivarea e implicită : „Arghezismul de care B. Fundoianu este învinuit (aluzie la E. Lovinescu, *n.n.)* e inexistent, poetul fiind înrudit sufletește cu Pillat și cu Ilarie Voronca". Uneori, sistemul de referințe îndeplinește, estetic, funcție negativă : „Proza lui Topîrceanu (amintiri de captivitate și de vînătoare, pastișe de cronică) este agreabilă, dar nu poate concura proza lui M. Sadoveanu și a lui Al. O. Teodoreanu". Cu același scop, Cezar Petrescu e alăturat lui Balzac : „...Cezar Petrescu a urmărit, nici mai mult, nici mai puțin, să refacă opera lui Balzac. Luciditatea intelectuală îi lipsește, spre a înțelege complexele probleme ale genului..." Alteori, procedeul evidențiază lipsa de adîncime a creației : „Punctul de plecare al liricii lui I. Valerian este în simbolism, dar în drum poetul a rupt cîte ceva din ce a putut întîlni în cale, din Al. A. Philippide... din Camil Petrescu... din T. Arghezi". Cîteodată, caracterul omului se îmbină cu nota dominantă a operei : „Paralizat de discreție, Al. Claudian a publicat rar poezii în *Facla literară, Pasul vremii,* iar în urmă în *Jurnalul literar* sub pseudonimul Anton Costin. Lirica e a unui intelectual fin, visînd boema aristocratică a cărților, nutrindu-se din amintirile dulci ale anilor de studiu." Nu rareori, opera e pusă într-un anume context spre a-i lumina universul interior : *Hronicul măscăriciului Vălătuc* corespunde în literatura română balzacienelor *Contes drolatiques,* care pastișau pe Boccaccio și pe Rabelais într-un ton mai gros. Sensul unor asemenea pastișe e savoarea...", sau îi caută resorturile lăuntrice, organizîndu-le în jurul unei idei coordonatoare : „Toată poezia lui George Dumitrescu a

crescut în jurul unei femei iubite și apoi, îndurerată, ca un omagiu amintirii ei".

Studiul literaturii contemporane începe cu un lung capitol dedicat romanului (motivarea e implicită) în cadrul căruia Liviu Rebreanu cu „romanul gloatei" este cel dintîi analizat. „Simple aspecte", nuvelele sînt hotărît înlăturate, după o repede examinare tematică : „S-ar zice că un pictor de mari compoziții s-a exercitat desenînd detalii, brațe, pumni strînși, picioare, în vederea unei imense pînze, ce se ghicește a fi din cîmpul vieții rudimentare". Din acesta a ieșit *Ion*, „pînza enormă" a satului ardelean. Viața lumii rurale, zice G. Călinescu, se reduce la reacțiuni tipice, colective. Privită din acest unghi, analiza romanului („Ion e uneori un exponent, un erou de epopee care trece prin criza așezării la casa lui") e magistrală. Personajele sînt simboluri ; în spatele lor se află grupuri, categorii sociale, iar momentele epice sînt etape în eterna mișcare a fenomenelor. În acest sens, *Ion* „e opera uui poet epic, care cîntă cu solemnitate condițiile generale ale vieții, nașterea, nunta, moartea. Romanul e făcut din cînturi, vădit cadențate în stilul marilor epopei..." Obiecțiile rămîn în sfera teoretică : conștiința estetică a autorului este inferioară creației lui. Fără a dezechilibra cartea, discrepanța se simte : tendința de exaltare și de înnobilare a personajului îl scoate pe Ion „din sfera instinctelor oarbe" și-l duce „în lumea conștiinței, banalizîndu-l".

Aceeași mișcare spre epopee o găsește G. Călinescu în *Răscoala*, însă romanul e artisticește inferior celui precedent. Rebreanu „ține" cu țăranii „pe care îi idealizează și își exprimă fără reticențe repulsia pentru societatea boierească. Cu toate acestea, „instinctul de creator corectează deviațiile estetice". În crearea personajului colectiv al lumii țărănești, Rebreanu „redevine genial" și sugerarea mersului epic e făcută cu un mare simț al proporțiilor. G. Călinescu găsește vorbirii eroilor analogii în culoarea schimbătoare a apelor mării : „Frazele, considerate singure, sînt incolore ca apa de mare ținută în palmă, cîteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde și urletul mării", iar evoluției epice, similitudini în dezlănțuirea forțelor naturii : „Teroarea surdă, colbul de răzmeriță, întunecarea apocaliptică sînt pregătite în timpuri lungi și măsurate, cu un efect epic considerabil. Epopeea debutează încet ca un cer înnorat, devine bubuitoare spre mijloc, apoi se rezolvă."

La mijloc, G. Călinescu așază *Pădurea spînzuraților*, monografie a psihologiei „sufletului mediocru, combătut de două atitudini din afară" : legalismul și naționalismul. *Crăișorul* și *Ciuleandra* rămîn scrieri „reci" : întîia, „rece biografie romanțată" ; a doua : „nuvelă onorabilă, rece, superficială, dar bine întocmită". Nu i-a plăcut nici *Adam și Eva* ; definitiv respinse : *Jar, Gorila, Amîndoi.*

Literatura Hortensiei Papadat-Bengescu ar fi o îmbinare superioară a două atitudini : cinstea căminului conjugal și senzualismul, elogiul simțurilor. Romancierei îi lipsește curiozitatea pentru ideile generale, în schimb, în cărțile sale se conturează „marea intensitate a vieții fiziologice". Aceasta este perspectiva romancierei asupra lumii, și G. Călinescu scoate din proza sa cîteva idei esențiale : dezgustul pentru „arbitrariatea împerecherilor sociale", de unde e posibil să vină atenția cu care sînt scrutați indivizii degenerați ; interesul pentru nașterea nelegitimă, împletită cu oroarea de încrucișare ; ca un rezultat al studierii structurii fiziologice, personajele romancierei sînt oameni sănătoși sau bolnavi. Încheierea ? Proustianismul de care se vorbește ar fi inexistent. Străbătută pînă aici vertical, producția romanescă a autoarei e analizată individual, fiecărui roman urmărindu-i-se realizarea estetică. Rezervele sînt de așa natură, încît cititorului superficial concluzia îi poate părea nefondată : H. Papadat-Bengescu „merită să ocupe un loc de frunte în stima criticii, nu pentru realizări, uneori impure, ci pentru unghiul de la care își pornește observația, pentru nivelul estetic teoretic". Și mai departe : H. Papadat-Bengescu are „structura marii scriitoare și opera ei conține prin aceasta mai multă valoare exemplară, decît operele izbutite la un nivel mai jos". G. Călinescu își începuse paragraful notînd reacția criticii. E. Lovinescu de o parte și proustienii o socotesc pe H. Papadat-Bengescu „o mare romancieră" : „creatoarea romanului orășenesc român", „analistă profundă a sufletului inaparent". Pentru „alții", scriitoarea este, dimpotrivă, „o autoare de volume cu neputință de citit". Ambele reacții, motivează G. Călinescu, își au punctul de plecare în operă, „ea avînd părți ce sugerează o posibilă adîncime și părți absolut aride, de o insipiditate ce descurajează". La crearea opiniilor divergente au contribuit, prin atitudinea lor, *Sburătorul* și *Viața românească*. Paradoxal, însă, admirația lui G. Călinescu este nedisimulată, reținerile critice enorme. Voind să fie imparțial, istoricul literar se așază

involuntar pe poziţiile ambelor cercuri literare, ironizate iniţial. Rezervele sale veneau din concepţia estetică.

Din motive identice, G. Călinescu se străduieşte să înlăture proustianismul romanelor lui Camil Petrescu, considerînd că citadinismul acestuia, cu eroi preocupaţi de viaţa lor interioară, se apropie mai mult de romanul de tip stendhalian, romancierul fiind un analist în descendenţa lui Saint-Simon. Pătrunzătoare mi se pare identitatea găsită între erou şi personajele sale : „Eroii lui Camil Petrescu au toţi repeziciunea discursului şi tonul acela tipic de iritaţie care sînt ale autorului însuşi în scris, încît toţi, sub felurite veşminte, par a purta capul multiplicat al vorbitorului la persoana întîia".

În prima ei parte, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* este o monografie a geloziei. Eroul nu-şi poate explica iubirea pentru soţia lui, femeie geloasă, înşelătoare, lacomă, seacă şi rea, concluzia ducîndu-l pe G. Călinescu la observaţia că Gheorghidiu ar fi „un erou din galeria «inadaptabililor» tip Brătescu-Voineşti", deoarece eroul „e un filosof într-o lume de neştiutori de carte cinici". Nu toate personajele sînt viabile, romancierul neavînd capacitatea de a trăi în personajele sale, ca Balzac, de pildă. Şi atunci însuşirea fundamentală a romanului constă în „a fi o proză superioară". Părţii a doua, G. Călinescu îi înlătură epitetul de „documentar" ; cartea nu e un reportaj despre război, ci „o viziune specială a lui", războiul apărînd ca un spectacol straniu, apocaliptic, de un tragic grotesc". Scriere „mai matură" i se pare lui G. Călinescu *Patul lui Procust*, fiindcă fraza romancierului „se apropie de data aceasta mai mult de ariditatea exactă a *Codului civil*, pe care o rîvnea Stendhal". Romanul e prea puţin proustian : contrar aparenţelor, Camil Petrescu s-a reîntors la romanul de tip epistolier, romancierului fiindu-i totodată imposibil a se pierde complet în spatele ficţiunii. „O varietate de proustianism" o găseşte G. Călinescu „în expoziţia scenică a atitudinilor sufleteşti".

În acest punct al comentariului, G. Călinescu scoate primele concluzii parţiale : Rebreanu, H. Papadat-Bengescu şi Camil Petrescu sînt piscurile de piatră, deşi atunci cînd scria rîndurile de mai sus i se părea că toţi se aflau „pe trepte diferite ce nu se pot încă determina". Rebreanu „e un creator mai solid" ; H. Papadat-Bengescu „are o experienţă acută, o situaţie de observator excepţională" ; Camil Petrescu „e un scriitor mai

sprinten" şi „mai rutinat", o inteligenţă vie, „mereu în căutare de sisteme artistice, unul din acei scriitori mai puţin înfăptuiţi, poate, dar care încîntă în perpetuitate spiritele delicate".

Preocuparea lui G. Călinescu în continuare este de a coborî la dimensiunile reale pe Ionel Teodoreanu şi Cezar Petrescu. Tonul devine ironic şi sarcastic. Optica despre cel dintîi rămîne aceeaşi din *Adevărul literar şi artistic*. G. Călinescu apreciază evocarea vîrstei infantile, într-o foarte personală manieră, „prin tinereţea ei, autentică, prin extraordinara memorie a copilăriei". Valoare durabilă găseşte *Uliţei copilăriei* şi primului volum din *La Medeleni*. Ele „prezintă interes psihologic tocmai prin puterea de a fixa o experienţă pe care toţi o pierd". Din al doilea volum al trilogiei, „apare acel amestec de stagnante însuşiri şi enorme cusururi, ce va rămîne aproape neschimbat în toată opera lui Ionel Teodoreanu". Romancierului îi reproşează îndeosebi imposibilitatea de a nara : „În majoritatea paginilor romancierul hoinăreşte printre teorii şi lirism şi numai cînd cartea ameninţă să-şi închidă capacele ghemuieşte analitic tot motivul epic într-o pagină". Puse alături de *Hotarul nestatornic*, *Drumuri* şi *Între vînturi*, sînt primite concesiv : „pe lîngă poemul îngeresc al fragedei copilării, se cade să primim alături ca un document şi chicotele adolescenţei. Această parte nu mai e înalt artistică, dar e impregnată oricum de aceeaşi personalitate". După *La Medeleni*, producţia romanescă devine lipsită de importanţă prin monotonie şi repetiţie.

Din parcurgerea tematică a nuvelelor lui Cezar Petrescu, G. Călinescu reţine lipsa originalităţii : „motivele sînt sadoveniste prin contaminaţie şi prin afinitate", însă aici e vorba de un „sentimentalism dezordonat şi volubil, cu tendinţa de a se închega într-o epică melodramatică". Emiţînd supoziţia că *Întunecare* e o scriere friabilă, istoricul literar desface cartea spre a dovedi monotonia mijloacelor narative şi firavul suport epic. Dacă e să fie considerat drept o cronică a României dinainte şi după război, „romanul e superficial", faptele nu sînt transfigurate artistic, autorul nu găseşte nici mijloacele de a struni materialul ; se lasă el dus de evenimente, şi descripţia unor atitudini morale şi sociale, văzute numai orizontal, curge la nesfîrşit. Autorul nu ştie unde să se oprească. Cititorul simte comentariul făcut prin indirecte aluzii la romanele lui Rebreanu şi Camil Petrescu, inspirate din acelaşi eveniment. Integrat operei lui Cezar Petrescu, în ansamblu, *Întunecare* prezintă

„oarecare personalitate", dar cartea rămîne numai un „exercițiu", o promisiune a unei opere durabile ce nu a mai venit. Cezar Petrescu a fost convins că poate reface în mediul românesc Comedia umană a lui Balzac ; făcuse o mărturisire în acest sens lui I. Valerian într-un interviu ; G. Călinescu reproduce fraze din el, ironizînd nu intenția propriu-zisă, ci realizarea artistică. De la început, talentul romancierului, generalizează istoricul literar, apare „ca o facultate foarte onorabilă de a ocupa cîteva sute de pagini cu promisiuni și indicații de procese epice și analitice, într-un limbaj jurnalistic, tumultuos, niciodată însă înjosit, ba chiar cu multe digresiuni de ușoară erudiție. Vulgului, îndeosebi, această platitudine mediană îi place, fiindcă îl eliberează de rigorile marii arte, dîndu-i totuși iluzia literaturii înalte." În consecință, G. Călinescu va reliefa „tonul neserios, facil umoristic" din *Simfonia fantastică*, disertațiile și clocotul de cuvinte din *Calea Victoriei* și *Comoara regelui Dromichet* ; „un jurnal foarte hibrid, zgomotos, prăpăstios, aproape caricatural" este *Plecat fără adresă* ; „poliloghie lipsită de orice valoare de creație", *1907* ; *Duminica orbului* e „de o mare absurditate" etc., etc. Din „toată această jurnalistică", deasupra se ridică două nuvele : *Adevărata moarte a lui Guynemer* și *Aranca, știma lacurilor*, apreciate pentru latura senzațională și coloratura exotică. Așezat în cuprinsul literaturii franceze, caută G. Călinescu a sugera locul romancierului, Cezar Petrescu ar reprezenta „unul din sutele de foiletoniști, un Dekobra, un Kessel cel mult, un confecționar de pagini de citit o singură dată". Însă în literatura română, care n-a ajuns la o producție întinsă de romane, Cezar Petrescu a adus „un element ce-i lipsea : invenția", vina prozatorului fiind „de a oscila între «studiu» și epica pură, de a nu voi să scrie romane senzaționale în deplină sinceritate, spre a deveni un Eugène Sue ori un Al. Dumas, tot atît de geniali în felul lor ca și Balzac".

La fel este coborîtă și proza lui C. Stere. Demonstrația e mai sobră și spațiul acordat redus, deoarece C. Stere nu poate fi pus alături de ceilalți doi romancieri. „Greșala capitală" a acestuia „este de a-și fi romanțat memoriile", și G. Călinescu reține din *În preajma revoluției* primul volum, monografia unei familii boierești de modă veche, și al patrulea, care ne pune „în fața unui extraordinar prozator al geologicului". Lipsa de valoare a scrierii vine din aplicarea ficțiunii asupra materiei contemporane autorului ; personajele reale din Iașul

sosirii lui Stere în țară sînt ascunse sub pseudonime străvezii, și împotriva lor romancierul e alimentat de „o ură inferioară". Deasupra ultimilor prozatori, dar imediat sub primii trei, G. Călinescu pune, pe diferite trepte valorice, pe Gib I. Mihăescu, Al. O. Teodoreanu, G. M. Vlădescu și Damian Stănoiu.

Farmecul celor mai multe analize își are punctul de plecare în recrearea interioară a lumii fictive a romancierilor. Privite din acest unghi, analizele romanelor *Ion* și *Răscoala*, ale cărților lui Camil Petrescu, a primului volum din *La Medeleni*, *Rusoaica*, și *Donna Alba* etc. sînt, tehnic vorbind, fără cusur. În crearea senzației de inedit, de imprevizibil și mai ales de artă, G. Călinescu este favorizat de stăpînirea puțin comună a resurselor lexicale ale limbii și a mijloacelor de expresie. Se pare că nu se află modalitate stilistică pe care să n-o fi experimentat cu succes. Îndeosebi cînd demonstrează insuficiența artistică a unui roman, ori precizează locul unui scriitor pe scara valorilor artistice, nu are egal. Atunci, epitetele apreciative abundă ; fraza crește ca o apă repede în urma unei ploi torențiale, și defectul prins într-o vorbă sau mai multe, nu de puține ori memorabile, e umflat la proporții rabelaisiene. Gustul pentru polemică e vădit, și în dezvăluirea carențelor unei producții literare criticul pune o neascunsă plăcere, ușor detectabilă în spatele tonului voit obiectiv, neutru, rece : „Locvacitatea și bombasticul umflă paginile cu spume" — caracterizează G. Călinescu volumele II și III din *La Medeleni*. „Plăcerea de a diserta și uneori numai de a emite vorbe este enormă și, o dată o idee aruncată, ea e tîrîtă într-un clocot de cuvinte. Poetul imaginilor devine retor : truculent, fanfaron, gălăgios, metaforic fără control artistic." Indiferent că îi dăm sau nu dreptate, impresia de ansamblu e covîrșitoare.

După gruparea în capitolul *Alte orientări* a cîtorva dintre prozatorii mărunți : Stejar Ionescu, Victor Papilian, Al. Mironescu etc., precum și a romancierelor : Ticu Archip, Georgeta Mircea-Cancicov ș.a. — studiate alături de poetele Raymonde Han, Maria Banuș, Igena Floru la paragraful *Literatura feminină* —, istoricul literar transportă o parte din romancieri în capitolul final al *Istoriei...*, sub titlul *Noua generație*.

Procedeul poate surprinde pe cititorul de azi, obișnuit în ultimul timp să cuprindă sub denumirea uniformizatoare „literatura dintre cele două războaie mondiale" bogata literatură a

deceniilor trei și patru. G. Călinescu sesiza, deși nu o spune explicit, un fapt devenit evident mult timp după aceea : sfîrșitul deceniului al patrulea aducea semnele unei noi orientări a prozei, orientare continuată în timpul războiului și după război cîțiva ani. G. Călinescu intuise legătura strînsă dintre literatura „noii generații" și filosofie. De aceea, precede analiza prozei acestor romancieri de o sumară prezentare a filosofilor perioadei interbelice și o analiză succintă a sistemelor filosofice contemporane. Prilejul i s-a părut nimerit spre a trece în revistă atitudinile fundamentale ale filosofilor români față de problemele vieții imediate. Realizînd o scurtă retrospectivă, el reliefează rolul pozitiv al lui Titu Maiorescu în această direcție : „Politică au făcut mulți și înaintea lui Maiorescu și cu nobile intenții, motivate însă empiric. Maiorescu singur face din resemnare la culturalitate și contingență o filosofie a vieții." Alături de Maiorescu, Eminescu a adoptat „aceeași poziție în forme mai explicite și tot atît de schopenhaueriene în punctul de plecare".

Atrasă îndeosebi de acțiunea politică, „noua generație", constată G. Călinescu, a trecut peste filosofii specialiști și și-a ales drept idoli pe aceia în care a simțit instinctiv niște călăuzitori de spirite : Eminescu, Iorga, Pârvan, Blaga. Fără excepție, aproape, din filosofia lor „noua generație" a luat elemente particulare sau neesențiale. Accentul a fost pus nu pe opera în ansamblu, pe putința de a constitui sisteme filosofice, menite să comunice, cu mai multă sau mai puțină forță evocatoare, condiția umană, ci pe acțiunea sugeratoare a atitudinilor fundamentale.

Conștient sau nu, simpatiile lui G. Călinescu merg cam în aceeași direcție. Așa se explică, în parte, puțina prețuire dată lui N. Iorga și scepticismul cu care e prezentată filosofia lui Lucian Blaga, în schimb, „filosoful-mit", Vasile Pârvan, este exaltat, și curînd se vede că G. Călinescu vorbește despre personalitatea savantului și gînditorului, și mai puțin despre opera acestuia. Prețuirea, exagerată poate nu e bine spus, entuziastă mai curînd, are o explicație subiectivă : Vasile Pârvan a avut prin întreaga lui activitate, cum am văzut, un rol stimulator în formarea personalității călinesciene.

Care sînt, în viziunea călinesciană, coordonatele pregătirii lui V. Pârvan ? Întîi, lipsa erudiției filosofice. Tocmai aceasta

ar condiționa, zice G. Călinescu, „o mai sinceră fierbere problematică" ; el admira „gîndirea în libertate a profesorului devenit școlar alături de adolescent", care „recunoștea într-un cuvînt gravitatea problemelor primînd asupra ierarhiei oficiale", și fraza următoare luată din V. Pârvan : „Metoda noastră e aceea a cultivării și selecțiunii sufletelor superioare, prin punerea la probă a fiecărui individ, care ne este încredințat, cu piatra de încercare a Cultului Ideal. Cine rezistă și dă scîntei e vrednic să intre în confraternitatea Universității naționale" — a plăcut cu deosebire lui G. Călinescu, pentru că trebuie să se fi văzut pe el însuși. Ceea ce trebuie să-l fi încîntat iarăși pe G. Călinescu, deoarece corespundea structurii sale interioare, era aversiunea lui V. Pârvan împotriva „metodei" ca atare și a atitudinii scientiste : „...simpla metodă nu duce la nimic, și atitudinea scientistă care caută cauze și efecte e puerilă". Și mai departe : „Istoria presupune vocație", faptul istoric nu există ca atare, istoricului revenindu-i rolul de a-l „transforma în fapt istoric prin atitudinea sa creatoare". Aici se află sîmburele raționamentului din *Tehnica criticii și a istoriei literare*.

Răceala cu care e străbătută filosofia lui Lucian Blaga e și mai vădită decît în cazul poeziei. Frazele de curtoazie : „...cel dintîi care a încercat să ridice un sistem filosofic integral, cu ziduri, cu «cupolă», și să dea acestei filosofii o aplicare la realitățile naționale. Meritul este în afară de orice discuție" — nu pot înșela. G. Călinescu subliniază buna pregătire filosofică a poetului, fantezia bogată, dar are convingerea că îi lipsește capacitatea abstractivă : „Filosofia lui Blaga produce o plăcere vizuală, plastică, și e opera unui poet liric lipsit (ca să ne exprimăm printr-o exagerare sugestivă) de «idei generale»". Pe această supoziție e clădit tot paragraful.

Un pamflet de superioară intelectualitate este secvența consacrată lui Nae Ionescu. Sobrietatea tonului lasă permanent impresia menținerii în termeni politicoși, dar continuu de dedesubt țîșnește sarcasmul. După ce creionează trăsăturile omului și notează linia esențială de conduită, G. Călinescu caută atributele esențiale ale „operei" : Nae Ionescu preferă „să-și însceneze în penumbre filosofia în fața unui grup de fanatici, evitînd sistematic lumina crudă a cărții". Fiindcă „învățătorul" nu și-a publicat cursurile, criticul îi urmărește ecourile prele-

gerilor în „literatura ciracilor". Izolează problematica operei prin abundente citate, caută influențele și încearcă apoi o explicație pentru fanatismul adepților.

Cu rezervă analizează G. Călinescu producția romanescă a tinerilor prozatori. Aversiunea criticului poate avea ca punct de plecare și insuficienta legare a ficțiunii romanești de realitățile autohtone (nu o dată îi reproșează lui Mircea Eliade internaționalizarea onomasticii personajelor). „...gidian în căutare de «experiențe tragice» de redat crud, fără «a trișa» literar", este pentru G. Călinescu Anton Holban, căruia „capitală" i se părea problema morții, și criticul citează ca o dovadă titlurile cărților : *O moarte care nu dovedește nimic, Conversații cu o moartă, Bunica se pregătește să moară,* cu toate că analiza romanelor scoate la suprafață „motivul literar aproape unic" : procesul sentimental dintre bărbat și femeie, variantă, pare a lăsa să se înțeleagă G. Călinescu, a problematicii lui Mircea Eliade. Înrudit sub raport ideologic cu Mircea Eliade și cu Anton Holban i se pare și Mihail Sebastian. Insuficienta detașare istorică l-a determinat pe G. Călinescu să așeze sub semnul aceleiași influențe pe C. Fântânaru, Mircea Gesticone, Anișoara Odeanu și Mihail Celarianu ; puținătatea punctelor de contact, mai vizibile la ultimii doi, le-a observat G. Călinescu însuși.

*

Principalele tendințe de dezvoltare ale poeziei interbelice sînt așezate de G. Călinescu în deceniul al III-lea, deceniu de mari prefaceri și notabile înnoiri. Sînt distinse cinci secvențe fundamentale succedate la intervale de numai cîțiva ani : *Moderniștii,* momentul 1919 ; *Intimiștii,* momentul 1920 ; *Tradiționaliștii,* momentul 1923 ; *Ortodoxiștii,* momentul 1926 ; *Dadaiști. Suprarealiști. Hermetici,* momentul 1928. Toate momentele, văzute în dezvoltarea lor verticală, se organizează în jurul cîtorva personalități. Diviziunea călinesciană exclude în linii mari, ca și pînă acum, arbitrariul. Gruparea scriitorilor are în vedere tendințele interne ale operei. Așa se explică de ce, de exemplu, în secvența „moderniștilor", care începe cu prezentarea *Sburătorului* și a lui E. Lovinescu, sînt studiați Arghezi, Demostene Botez, G. Topîrceanu, Al. A. Philippide, Otilia Cazimir ; prin mijloacele de expresie, prin problematica

operei, ei sînt „moderniști". Diviziunile de mai sus nu-i aparțin exclusiv lui G. Călinescu. Sentimentalismul lui D. Botez, de pildă, fusese sesizat de G. Ibrăileanu *(Scriitori și curente)*; intimismul delicat al liricii lui Perpessicius îl reținuse Pompiliu Constantinescu *(Critice)* ș.a. Pentru întîia oară G. Călinescu le organizează într-un edificiu. Dincolo de aceste delimitări, el sesizează curentul subteran al simbolismului prezent în poezia celor mai diverși poeți, de la moderniști — chiriașul grăbit din *Balada* lui Topîrceanu fiind un exemplar valah al matelotului minulescian —, la intimiști și tradiționaliști.

Dacă în proză criticul ezită a acorda superlativul absolut unui romancier, șovăind între Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu și Camil Petrescu, deși lasă să se înțeleagă că optează pentru cel dintîi, în poezie el se oprește fără rezerve asupra lui Arghezi. De altfel, lui Rebreanu și Arghezi, G. Călinescu le dedicase cîte o micromonografie în colecția *Jurnalului literar*. Însă Arghezi în momentul în care apărea *Istoria...* călinesciană era atît de contestat, poezia lui eronat receptată, încît paragraful de față, reluarea în fapt a micromonografiei amintite, depășește simpla consemnare și are mai mult rolul unei impuneri.

Asupra lui Arghezi continua să stăruie calificativul de „poet obscur", cu sensul de ermetic, și opinia epocii a rezumat-o lapidar G. Călinescu : „Oricît de supărător ar fi lucrul, observația obligă să recunoaștem că [...] opinia intelectualității refuză să accepte lui Arghezi întîietatea [...]. Oamenii cultivați declară că nu înțeleg această poezie care «nu vorbește inimii». În sfîrșit, admițînd valoarea lui Arghezi, cei mai mulți sînt scandalizați de compararea cu Eminescu, ce li se pare o profanare."

G. Călinescu punea întrebarea „plină de dificultăți" : „este sau nu Arghezi un poet mare ?" Un mare poet, demonstra el aducînd exemple din literatura română și universală, este acela care produce „o mai mare și mai variată cantitate de opere artistice, existente în absolutitate" ; al doilea criteriu rămînea, „cu toate primejdiile unei false interpretări, profunditatea". Analiza prilejuiește lui G. Călinescu o metaforă des citată de atunci : „T. Arghezi face mai multă funingine decît Eminescu spre a scoate un diamant, dar scoate din cuptorul său mai multe cristale decît contemporanii săi tot atît de funinginoși".

Criticul schiţa etapele formaţiei, scotea sensurile esteticii argheziene din *Testament*, stabilea filiaţii şi reliefa adîncimea poeziei : „uimirea în faţa tainei germinaţiei" ; „sentimentul de oscilare materială între două lumi cu densităţi deosebite, cerul şi pămîntul" ; „intuirea procesului universal de înmulţire organizat şi dezorganizat" etc., etc. Prin integrarea în evoluţia poeziei noastre, Arghezi era descoperit publicului.

Cu fineţe era stabilit şi locul poetului în ierarhia valorilor naţionale, G. Călinescu excluzînd eventualul semn de egalitate pus între Arghezi şi Eminescu : „Toată opera lui Eminescu e vie, între treizeci de poezii argheziene numai una e indimenticabilă [...]. Acea putere totală de absorbţiune a artei exterioare în creaţie, acea integrală germinare a seminţelor de la Eminescu n-o vom găsi la Arghezi, poet întotdeauna, nu însă mereu aducător de mesagii din lumea turburătoare a ficţiunii." Revenind peste ani (în *Revista de istorie şi teorie literară*, tom 13, nr. 2/1964), Călinescu îşi va reafirma punctul de vedere : „Rar se întîmplă ca un poet să fie sigilat de destin, să ilustreze prin el însuşi bucuriile şi durerile existenţei, şi de aceea multă vreme M. Eminescu va rămîne în poezia noastră nepereche".

Aproape nişte monografii miniaturale sînt toate celelalte paragrafe. Deşi întîile poezii ale lui D. Botez aveau contigenţă cu toată versificaţia vremii, în sentimentalismul cu tendinţe de persiflare şi înduioşată ironie, G. Călinescu întrevede o „unitate de stil ce împacă şi depăşeşte orice înrîurire posibilă". O variantă a acestui sentimentalism o descoperă în poezia „plictisului duminical şi provincial", izvorul lui fiind în simbolismul reprezentat prin Rodenbach. Plecînd de la ipostaza că lirica lui D. Botez este „o elegie" a Iaşului, G. Călinescu recreează în continuare, cu materialul întîilor volume, universul provinciei moldoveneşti, de la elementele lirice prin ele înseşile : tristeţea, decrepitudinea, pustietatea figurată şi reală, pînă la monotonia chinuitoare a vieţii. Pe lîngă imaginea globală, istoricul literar relevă poezia naturii moarte, a albumelor, şi observă elementele locale : culoarea, limbajul, gesturile caracteristice ; toate se adună într-o „poză" personală, constînd „într-o poezie din ce în ce mai confesională, într-o infantilizare a frazelor spuse într-un picior în ton alintat, simulînd naivitatea, de proporţii enorme cîteodată, cu un accent cîntat, cu termeni de convorbire prozaică scăpaţi ca din întîmplare".

În poezia lui Adrian Maniu triumfă stilistica şi maniera : „Aici nu există un conţinut şi un stil, ci maniera însăşi este cuprinsul şi scopul operei de artă". Este subliniată influenţa mediului de atelier asupra poetului, nelipsit frecventator al cercurilor artistice, şi întreaga poezie e recreată cu mijloace specifice picturii : cutare poezie este comentariul unei icoane primitive, alta, un panou pe care se desfăşoară scene imense procesuale : „Pictură simplificată, viu policromă, mai mult expresionistă decît impresionistă, bazată pe stilizare, nu pe nuanţe, ne întîmpină peste tot." Pe lîngă puternicul miros de vopsele, „de primitivismul pictoric", poetul şi-a făurit „şi o manieră verbală, o speţă de infantilism", ce-l apropie de Bacovia şi Demostene Botez, o „poză" în care se simt ecouri din acesta din urmă : „poza" lui constă „în a lua un aer extrem de naivitate şi de a nara evenimentele presupuse sublime cu o stîngăcie de copil, amestecînd poezia cu proza".

G. Călinescu nu scapă din ochi ierarhizarea valorilor şi procedează la o nouă aşezare în cîmpul liricii a lui G. Topîrceanu. El reţine o sferă de consideraţiuni generale în care se deslueşesc două atitudini esenţiale : „unii îl preţuiesc ca un poet mare, alţii ca pe un poet minor". Dacă întîia opinie e greu de susţinut, a doua ar putea fi necorespunzător interpretată, şi demonstraţia merită toată consideraţia, deoarece faima lui G. Topîrceanu era mare în epocă, ecoul ei păstrîndu-se şi azi. Întîi sînt sondate adîncimile „parodiilor originale" ; parodia rămîne o pastişă „exagerată ca spre a-şi găsi iertarea în recunoaşterea imitării", dar cînd poetul se uită pe sine în modele — în parodiile după Homer şi Arghezi —, face poezie adevărată. Se trece apoi la analiza noţiunii de poezie umoristică şi, după o scurtă incursiune în estetica şi în literatura universală, G. Călinescu ajunge la încheierea că „orice umor ce nu e însoţit de marea reprezentare grandios caricaturizată ori înecat în sentiment nu aparţine poeziei". Ajuns aici, criticul formulează mai explicit întrebarea : „este Topîrceanu un mare evocator de lumi groteşti, joviale ; este el măcar un liric maliţios sau numai un minor vesel ?" Urmează trecerea în revistă a liricii, relevîndu-se : „fiorul solitudinii silvestre", „sentimentul solemnităţii geologicului" şi plinele de interes momente pastorale, „cu un mare simţ al învălmăşelii animale şi al plăcerilor aspre". Insuficienţa lui Topîrceanu vine din discontinuitatea emoţiei.

Dintre toți poeții moderniști, imediat după Arghezi îl așază G. Călinescu pe Al. A. Philippide, clasificat inițial „drept modernist al imaginii" (aluzie la E. Lovinescu), în ciuda faptului că „poetul lua încă de mult poziție împotriva modernismului". Al. A. Philippide a fost atras către „un clasicism al substanțelor eterne, pentru acea poezie care în forme înnoite zboară mereu în jurul fundamentelor". Imaginea nu e un „element de bază, ci un simplu și firesc accesoriu", deoarece „sufletul lui e în altă parte, în marea contemplație, în speculație". Poetul dovedește „o mare sensibilitate pentru situațiile fundamentale în univers, pentru poezia grandioasă, pentru versul încordat, pentru emoțiile elementare, din care lipsește, din păcate, numai erotica". Prin tematica ei : „spaima întunecată de moartea individuală și de stingerea universală", culegerea *Visuri în vuietul vremii* îl entuziasmează, poetul dezvăluindu-se „deodată un liric de o rară vigoare, stăpîn pe gîndurile, cuvintele și cadențele lui".

Intimiștii, sub raportul valorii estetice, stau, în viziunea călinesciană, sub nivelul celorlalte secvențe. Între intimiștii minori : Al. Claudian, George Dumitrescu, G. Rotică ș.a., trecînd peste poeziile „de amator" ale lui Ignotus, căruia îi încearcă o reabilitare, se ridică două personaje : Emanoil Bucuța și Perpessicius. Em. Bucuța este „întîiul intimist în înțelesul propriu al cuvîntului, un poet care-și cîntă micul univers casnic, femeia dormind pe jumătate dezgolită pe divan, odaia, scuturatul cu operația deparazitării icoanelor, frînghia cu rufele copilului".

Inspirat de evenimentele războiului, *Scut și targă* aducea poezii „scrise detașat, ca niște însemnări pe raniță" ; mai tîrziu, Perpessicius „se precizează ca intimist, desigur cu planuri multiple, datorate unei formațiuni mai bogate". Criticului îi reproșează reticențele, („ceremonii nesfîrșite și retractări disimulate"), pierderea în amănunte, nedescoperirea esențialului și nedeterminarea „măcar cu probabilitate a locului ierarhic al operei".

Dacă la „moderniști" și „intimiști" simbolismul se manifesta mai mult sau mai puțin evident în tiparele știute, cu „tradiționaliștii" se autohtonizează. Din mijlocul lor, G. Călinescu izolează trei personaje : Ilarie Voronca, B. Fundoianu și, deasupra, Ion Pillat. Introducerea celor dintîi printre „tradiționaliști" a

putut surprinde ; însă şi Fundoianu şi Voronca absorbeau motive comune poeziei româneşti în sinteze noi. Disociind activitatea teoretică a iniţiatorului pictopoeziei de lirica aceluiaşi, G. Călinescu convinge lectorul, cu textul în faţă, că Voronca nu este nici futurist, nici dadaist, nici suprarealist în mod absolut ; din toate a luat cîte ceva : „Poezia lui I. Voronca este un impresionism ordonat în punctul iniţial, dar sfărîmat cu voinţă prin procedee tipografice şi metaforism exagerat", însă nu i se poate tăgădui „o voluptuoasă receptivitate senzorială, un simţ al plasticei cuvîntului excelent şi o aptitudine de a ridica la rangul de material poetic orice percepţie". Universul poetic al lui B. Fundoianu este recreat pe ideea că „tradiţionalismul e un panteism olfactiv şi tactil, o îmbătare de exalaţiile vitale. Cu unele teribilităţi verbale, poetul are o capacitate extraordinară de a se bucura de prezenţa materiei." Dramaturgul şi eseistul sînt ignoraţi.

Faţă de *Gîndirea* şi colaboratorii ei, atitudinea lui G. Călinescu a rămas neschimbată. Examenul concepţiei lui N. Crainic e făcut cu sobrietate, şi în spatele demonstraţiei se simte pulsaţia maliţiei. Titlurile şi sintagmele disparate din volumele lui Crainic sînt adunate sub o idee directoare : refacerea imaginii contemporaneităţii, aşa cum o vede ideologul : „Fără a fi un prozator elegant şi subtil, dar şi fără a coborî sub nivel, N. Crainic e un îndemînatec făcător de prozeliţi. El ştie să instige tinerimea, să-i inculce ideea de «haos», pentru ca apoi să-i găsească «puncte cardinale». E «vremea tineretului», declară el, între «generaţia veche şi generaţia nouă există incontestabil un hiatus»..." etc., etc. ; „odată evocată această atmosferă de catastrofă, ironizează G. Călinescu, gînditorul aruncă punţile de salvare", mîntuirea văzînd-o în idealismul energetic şi în spiritualism. Sînt analizate în continuare estetica din *Nostalgia paradisului* şi poezia. Nici comentariul şi nici tonul nu sînt tăioase, ci filiaţia în care e pus Crainic : „Ca poet, N. Crainic a continuat cu bună ştiinţă spiritul lui Vlahuţă", dar noi, care ştim părerea criticului despre poetul Vlahuţă, intuim îndată puţina preţuire, ca epitetele depreciative : „imaginist sărac în genere", „tratează mai sobru, dar fără gravităţi", „luptînd multă vreme cu greutatea lutoasă a aripilor..." etc. să ne edifice pe deplin. Apoi, istoricul literar trece la prezentarea gîndirismului, paragraful retranscriind întocmai *De disparitione angelorum* din *Capricorn*.

Într-o bună măsură, *Dadaiști. Suprarealiști. Hermetici* reia, mai mult sau mai puțin fidel, ideile, cu transpunerea, uneori întocmai a frazelor, din *Principii de estetică*. Mici medalioane, precedate de o succintă prezentare a dadaismului și suprarealismului, sînt închinate precursorilor : Tristan Tzara și Urmuz. Esența prozei ultimului consideră a fi parodierea descripției „cadrului în romanele curente" *(Pîlnia și Stamate)* și „a obișnuințelor burgheze" *(Ismail și Turnavitul)*. Dintre publicațiile de avangardă, mai detailat este parcursă *unu* și, sumar, *Prospect, XX literatură contimporană*, ale căror colecții i-au fost puse la dispoziție de Saşa Pană ; celelalte : *Integral, Urmuz, Punct* le știa după nume.

După Arghezi și Philippide, poezia lui Ion Barbu e prezentată cu o largă receptivitate. Explicația ar putea fi găsită în temperamentul criticului, în opoziția statornică față de părerile altora, dar mai degrabă vine din intuirea în versurile lui Barbu a unui clasicism dominat de idealurile perfecțiunii, geometric organizat. În ermetismul barbian deslușește o etapă a exercițiilor mărunte, în care poezia lui Ion Barbu „se intelectualizează fără a cădea în ininteligibil, căci poetul caută inefabilul macrocosmic, revelator al lucrului în sine, fugind de contingență, pitoresc, analiză, de claritatea clară, rațională", ermetismul fiind adesea numai filologic. În etapa următoare, întîlnim o lirică „ermetică în sensul superior al cuvîntului", bazată pe simboluri : ou, șarpe, arbore, cruce ș.a., ce „exprimă în același timp ordinea în microcosm și ordinea în macrocosm". O astfel de poezie presupune expurgarea didacticismului, tensiunea intelectuală exprimîndu-se „prin muzică și ritmuri". Ciclurile : *Domnișoara Hus* și *Isarlîk* ies din sfera ermetică, dar aduc alte caracteristici de mare valoare poetică. Întîiul rămîne notabil prin filonul poetic extras din ceremonialul magic sau din misticismul theurgic ; în al doilea, intuiește o reacție „împotriva tradiționalismului etnic, convențional, deducînd din fondul obscur al sufletului imaginea unei lumi mai îndepărtate, clasice în sens oriental, mai organic legate de sînge".

Străbătînd peisajul literar contemporan, G. Călinescu manifestă prudență și reticență în evaluarea unor mari poeți și prozatori ai literaturii interbelice. Rezervele lui G. Călinescu nu sînt izolate și nici accidentale. Ele își au izvorul în concepția lui estetică. Pentru întîia oară, multilateral, receptivi-

tatea călinesciană era practic solicitată de variatele forme de evoluţie ale literaturii. Într-o anume măsură, pe G. Călinescu l-a dezorientat marele număr de foarte buni scriitori ai deceniilor trei şi patru — scriitori ce demonstrau în fond extraordinara vitalitate a poporului român —, şi, temîndu-se ca viitorul să nu-i reproşeze largheţea, a manifestat o nejustificată, constatăm azi, reţinere. Trebuie subliniată numaidecît necoincidenţa punctelor de contact dintre istoricul literar, critic şi estetician. În principiu, esteticianul rămîne conservator ; în practică, istoricul literar şi criticul dovedesc supleţe şi nuanţare. Esteticianul, teoretic, respinge ; simţul critic, intuiţia obligă acceptarea. Inconciliabile, tendinţele spiritului călinescian nu fuzionează, şi din poziţia lor antitetică izvorăşte răceala comentariului.

G. Călinescu nu minimalizează producţia poetică a lui Lucian Blaga, de pildă, dar se străduieşte a-i diminua personalitatea, refuzînd să-l aşeze, valoric, lîngă Arghezi, Al. A. Philippide şi Ion Barbu. De altfel, G. Călinescu era convins, şi convingerea lui venea din clasicismul structural al personalităţii sale, că literatura vremii nu ar îngădui existenţa unui număr mai mare de foarte mari poeţi. Ideea o afirmase public cu cîţiva ani în urmă [3] : „...o literatură, oricît de veche, nu poate suporta aproape o sută de poeţi. Doi, trei sînt prea mulţi chiar pentru o generaţie. Se va întîmpla deci o dezgustare totală de poezie şi o prăbuşire de glorii tinere, cu totul necesară pentru a se pregăti ivirea poetului celor cinci decenii ce urmează." Este posibil să-l fi înfiurit şi ierarhia valorică de la sfîrşitul secolului trecut, din care reţinuse, în afara poetului naţional şi imediat sub acesta, pe Macedonski şi Goga.

Oricum, dincolo de aparenţe, în analiza poeziei lui Lucian Blaga, lipsa de entuziasm este evidentă. O indirectă diminuare a personalităţii poetului fusese făcută cu prilejul prezentării liricii lui Adrian Maniu ; atunci afirmase că acesta „l-a pregătit în mod indiscutabil" pe Lucian Blaga. Se adaugă acum epitetele : „relativ şterse", *Poemele luminii* „sînt încă stîngace, pătate de consideraţiuni filozofice" ş.a. *Paşii profetului* şi *Zamolxe* sînt puse sub semnul panismului, înfăptuit cu mij-

[3] *Tablou al poeziei române pe anul 1934*, *Adevărul literar şi artistic*, nr. 734, 1 ianuarie 1935, p. 1.

loace artistice „superioare şi în consonanţă cu tradiţia noastră agrară", dar în pastoralismul blagian G. Călinescu găseşte „toate elementele bucolicei virgiliene", după cum „cornițele sub năstureii moi de lînă duc gîndurile spre Horaţiu" ; însă, atenuează el indirecta aluzie la lipsa de originalitate a poetului, „se înţelege, totul la Lucian Blaga este proaspăt, trăit în toată intensitatea senzaţiei şi cu un sens metafizic". Şi în continuare : „Mai mult decît o amintire mitologică, Pan este în bucolica lui Blaga o întrupare a voluptăţii de a participa la toate regnurile, de a surprinde mai cu seamă mărunţele mişcări vitale". Ca şi la V. Voiculescu, G. Călinescu crede a descoperi în versurile blagiene o evoluţie spre ortodoxism : „...stilul, scrie el despre *Lauda somnului,* devine liturgic şi Aleluia răsună peste tot. Îngerii mişună pe pămînt", găsind totodată similitudine între „panteismul mitico-bucolic" blagian şi „iconografia pastorală şi bizantină" a lui Demian, pictorul *Gîndirii.* Ca şi în cazul lui V. Voiculescu, G. Călinescu consideră influenţa lui Arghezi hotărîtoare : Blaga „începe să facă dublete cu Arghezi", în *Psalmi* îndeosebi, ce ar rămîne „strict personal" la Blaga fiind doar „latura stilistică". Desigur, observaţiile de amănunt, numeroase, sînt multe fundamentate, rezervele chiar îndeamnă la reflecţie, şi cu toate acestea, la lectură, spiritul, treaz, este continuu intrigat de răceala comentariului. Cu identică rigiditate e analizat teatrul lui Blaga. [4]

G. Călinescu subsumează în întregime ortodoxismului şi poezia lui V. Voiculescu, reliefînd peste tot numai latura miraculoasă a versului ; urmăreşte abundenţa îngerilor în culegerile *Poeme cu îngeri* şi *Din ţara zimbrului* şi pe aproape două pagini citează doar versuri cu înaripatele divine. Exemple identice s-ar mai putea izola, însă nu ele dau nota caracteristică liricii lui V. Voiculescu. Atributele relevate de G. Călinescu sînt, în orice caz, secundare, podoabe întîmplătoare, sub haina cărora simţim pulsaţia fondului uman etern. Volumele în care nu mai apar îngeri, *Destin,* de pildă, sînt

[4] „Cred — va reveni peste două decenii G. Călinescu asupra aprecierilor de mai sus (*Contemporanul,* nr. 20, 19 mai 1961, p. 3.) — că am luat prea în serios partea decorativă şi gesturile iniţiatice", şi rîndurile conţin o indirectă aluzie la integrarea exclusivă a poetului printre ortodoxişti, cu toate că şi acum, la două săptămîni după moartea lui Blaga, şi peste doi ani în recenzia volumului de *Poezii* (*Contemporanul,* nr. 8, 22 februarie 1963), răceala comentariului rămîne.

sumar răsfoite, fiindcă stinghereau concluzia. Influența arghezian㠄în nostalgia de cer și într-un fel și-n încărcarea pînzei cu prea multă pastă" este pentru G. Călinescu iarăși semnul unei lipse reale de valoare, scoasă în evidență și de concluzia finală : „poezia lui V. Voiculescu suferă de-un manierism din ce în ce mai accentuat", căzînd cu *Urcuș* „într-un petrarchism strident".

Parcursă cronologic, poezia lui Ion Pillat anterioară volumului *Pe Argeș în sus* este caracterizată dintr-un triplu unghi de observație : aderențele, influențele externe și intensitatea combustiei interioare. În *Visări păgîne* este detectat un parnasianism „mai ales extrem-oriental" în linia lui Leconte de Lisle și influența lui Giosuè Carducci ; întîlnește apoi „accente" din toți poeții români ai veacului anterior și de la începutul noului secol, „însă teribil travestiți, pînă la nerecunoaștere". Lirica debutului lasă impresia generală de versificație corectă, limba poetică e impecabilă. Volumului *Eternități de-o clipă* i se fac observații asemănătoare ; se adaugă în plus influența lui Moréas. *Amăgiri* „rezumă cu o tehnică mai sigură direcțiile poeziei române din preajma războiului" ; pe plan extern, altă influență : a lui Rodenbach. Acum ies la iveală întîile „creionări ale așa-zisului tradiționalism", care, continuă, „nu este la început decît o foarte originală adaptare a acelei poezii franceze, care în linia lui Verlaine evoca secolul lui Watteau". Cu *Grădina între ziduri* se accentuează înrîurirea lui Maeterlinck și foarte puternic se resimt ecourile din A. Sammain și Fr. Jammes etc. Și curînd se bagă de seamă că toată demonstrația are drept scop adunarea dovezilor în favoarea inexistenței la Ion Pillat a unui lirism nativ. Poetul e „un afectat superior", iar versurile „atît de sigur conduse" din *Visări păgîne* impun : „să recunoaștem lui Ion Pillat precocitatea educației artistice și a rafinamentului". Firește, influențe naționale și străine se simt, dar nu fervoarea imitației alcătuiește înainte de toate substanța poeziei lui Ion Pillat. *Pe Argeș în sus*, capodopera lui Pillat, considerată și de G. Călinescu astfel, nu apare în gol, tradiționalismul pillatian se găsește în doze variate în toate volumele sale. Că la un moment dat irupe năvalnic nu e de mirare.

G. Călinescu refuza și prozei românești alunecarea spre noi modalități și zone de investigare a umanului. Dincolo de

formula balzaciană, comprehensiunea sa nu trece. Zîmbetul malițios cu care curăță romanele lui Camil Petrescu și ale Hortensiei Papadat-Bengescu de proustianism, alăturîndu-le realismului de tip clasic, e revelator. Însuși faptul că în *Patul lui Procust* recunoaște reticent o varietate specifică de proustianism, un proustianism autohtonizat aș zice, constituie o indirectă infirmare a tezelor susținute pînă atunci.

După o inimitabilă evocare a lui Mateiu Caragiale și o trecere repede peste poeziile „care nu izbutesc să pară personale", inspirația bizantină fiind „imitată după D. Teleor", G. Călinescu se oprește la *Craii de Curtea-Veche*, relieînd „valoarea particulară" vădită a scrierii, „o savoare ciudată, un ce de puternică originalitate". Totuși, în ciuda multelor epitete, e sigur că scrierea nu i-a plăcut. G. Călinescu reproșează cărții, pe care se ferește s-o numească roman, lipsa compoziției și a conflictului epic : „Din punct de vedere epic, narațiunea e stîngace, tîrîtă prea mult, chinuită, iar încheierea, întunecoasă". Caracterele insuficient conturate, observația e fundamentală, „nu pot rămîne, după închiderea cărții, în memoria noastră numai prin configurația lor personală". Aceasta, împreună cu limba „bogată, grasă", cu relevarea impulsurilor lascive ale „unei ereditați aventuroase și tulburi", amestecul continuu de Orient și Occident îi servesc la conturarea balcanismului. Concluzia e negativă : „Privită prin ce ar fi putut să fie, scrierea e ratată, cum ratat e și autorul. Dar Mateiu Caragiale e un ratat superior..." etc.

Exemplul lui Mateiu Caragiale nu e izolat. G. Călinescu face o distinctă demarcație între romanul deceniului al treilea ce gravita în linii generale sub influența balzacianismului și proustianismului, și proza deceniului următor, amestec de filozofie și problematică intelectuală, roman ce se îndrepta și sub înrîuririle străine, André Gide în primul rînd, spre ceea ce am numi, cu un termen al lui Ibrăileanu din *Creație și analiză*, „romanul-problemă". Și simpatiile lui G. Călinescu merg în două părți ; romanele perioadei amintite sînt analizate cu mai multă îngăduință, în vreme ce proza deceniului următor e respinsă din principiu. Este vizibilă și-o încercare de a forța nota, de a ignora faptele care nu slujesc ideii generale. Nu întîmplător, în analiza romanelor lui Mircea Eliade, G. Călinescu ignoră *India* și, lăsînd totul la o parte, aduce pe

primul-plan exclusiv problematica erotică a prozei acestuia. În *Isabel şi apele diavolului,* unde autorul ar nara „trăirea" tinereţii agresive, istoricului literar i se pare a găsi „toate datele de temelie ale esteticei lui Mircea Eliade", şi le enumără :

— „Nu romanele sînt ecouri ale unor călătorii întîmplătoare, ci dimpotrivă, refugiul în exotic era necesar pentru ca autorul să aibă o experienţă proprie" ;

— „...autorul nu uită să atragă atenţia asupra scrisului său «nepriceput», cu fina intenţie de a-i garanta autenticitatea" ;

— Romancierul „fuge" de descrierea naturii ;

— Experienţele sale constau „aproape exclusiv în trăiri de senzaţii sexuale, prezentate „ca simple rezultate ale unui proces de idei" ; aserţiunea se exemplifică cu conţinutul cărţii, ajungîndu-se la concluzia „că dacă Mircea Eliade localizează aspecte din opera lui André Gide, temperamental, el continuă pe F. Aderca din *Grădinării,* romanul său înfăţişînd nu o formă de cultură a eului, ci un cult sexual". Singura scriere căreia îi găseşte un merit este *Maitreyi :* „întîiul roman exotic în adevăratul înţeles al cuvîntului, care — iarăşi ironia este transparentă — văzut de departe apare ca o singură ţîşnire epică, deşi e făcut în fond din sfărîmături analitice". Romanele lui Mircea Eliade pot fi discutate, li se pot găsi calităţi, pot fi emise opinii asupra gradului lor de realizare estetică. Nimic în fond mai normal. Însă G. Călinescu nu adoptă optica aceasta în studierea prozei lui Mircea Eliade. Lui îi repugnă formula ca atare şi o respinge, nevăzînd în literatura experienţei autenticităţii decît o aplicare mecanică a formulei romaneşti gidiene, Gide fiind în concepţia călinesciană autor francez de ultimă oră.

Cu multă claritate iese la iveală fondul clasic călinescian în comentarea lui Paul Zarifopol. Înverşunarea împotriva criticului vine din anticlasicismul bănuit la acesta : „îi lipsea cultura clasică" ; „...cercetează un autor numai negativ, acoperind cu mîna părţile valabile din operă ca să rămînem izbiţi de pete" (de fapt, aşa procedase şi G. Călinescu analizînd opera lui E. Lovinescu). Paul Zarifopol „şi-a pregătit cititorul pentru un dispreţ global faţă de clasici, nu printr-o demonstraţie superioară, ci coborîndu-se la instinctele rele ale oricărui fost şcolar, luînd ca premisă valabilă oroarea

omului incult ori mediocru de marea literatură". Pe seama lipsei de cultură clasică pune G. Călinescu și gustul deficitar al lui Paul Zarifopol, neînțelegerea și repudierea clasicismului francez.

*

Din prima lună a apariției *Istoriei literaturii române...*, autorul a fost vehement acuzat de subiectivism, de lipsă de obiectivitate flagrantă, atît în tratarea și ierarhizarea clasicilor, cît și a valorilor contemporane. Ca și cum ar fi prevăzut reacțiile, G. Călinescu discutase pe larg în *Principii de estetică* conceptul de „subiectivism", găsindu-i îndreptățire estetică : „Orice interpretare istorică este în chip necesar subiectivă" și, în această accepție, subiectivismul e normal. Cînd G. Călinescu scrie : „Capodopera lui Fundoianu este *Lui Taliarh*, odă horațiană exuberantă, plină de exalațiile excitante ale toamnei...", ori că „cele mai substanțiale pagini (din proza lui F. Aderca, *n.n.*) sînt acelea intitulate *Grădinării* din *Femeia cu carnea albă*" ș.a., autorul emite judecăți subiective, și le acceptăm tocmai pentru subiectivismul lor, deoarece relevă laturile corespunzătoare ale personalității călinesciene, indiferent dacă părerea noastră este sau nu aceeași. Ele nu modifică imaginea de ansamblu a scriitorului, ci sînt menite să sugereze posibile ierarhii valorice. La apariția cărții, subiectivism a fost considerat, de cele mai multe ori, chiar întreprinderea ierarhizării valorilor artistice. Paginile despre Vlahuță, N. Gane, I. Al. Brătescu-Voinești, G. Coșbuc și altele au fost interpretate ca o denigrare a valorilor naționale. Aprecierile călinesciene găsesc astăzi aprobarea noastră, timpul le-a ratificat și spiritul nu mai e contrazis. Și subiectivismul înțeles ca lipsă de obiectivitate poate fi infirmat prin cîteva exemple. Adrian Maniu a fost ironizat vreme îndelungată în *Jurnalul literar*, la rubrica *Prostologhicon*, pentru publicistica agramată, dar lirica i-a fost analizată cu neașteptată comprehensiune în tonurile cunoscute ; cu înțelegere e prezentat și Mihail Dragomirescu.

În fața acestor dovezi, mă întreb, mai poate fi susținută ipoteza lipsei de obiectivitate ? Se pare totuși că da ! Printre cei ce l-au acuzat pe G. Călinescu de subiectivism răsună la un moment dat glasul lui Eugen Lovinescu, și tocmai pentru că acuzația vine din partea autorului *Istoriei litera-*

turii române contemporane, învinuirea trebuie examinată cu mai multă grijă. Relaţiile dintre G. Călinescu şi E. Lovinescu, studiate anterior, sînt cunoscute. Trecînd peste toate, Eugen Lovinescu a fost cel dintîi care a recunoscut public marile merite ale *Istoriei...* călinesciene : „Cu toate aceste mari însuşiri de expresie artistică, de receptivitate estetică, de amplexiune a inteligenţei, de putere de muncă, de adunătură de uriaşe materiale şi de animator al lor prin simplul prestigiu al talentului, scria E. Lovinescu, [5] d. Călinescu nu era indicat pentru a scrie o *Istorie a literaturii*, din lipsa unei calităţi şi mai esenţiale decît toate celelalte, cel puţin în această categorie de activitate : *obiectivitatea* (subl. aut.). Deşi obiectivitatea înseamnă de obicei a fi de aceeaşi părere cu noi, şi prin urmare o noţiune foarte variabilă, există totuşi un minimum peste care nu se poate trece, fără a cădea în subiectivism frenetic, pamfletar."

Neîndoios, E. Lovinescu se referea în primul rînd la el şi avea dreptate să fie nemulţumit de felul în care fusese tratat în *Istorie*. Astăzi îi împărtăşim indignarea, tocmai pentru că timpul a făcut şi mai vizibilă unilateralitatea cu care G. Călinescu a abordat opera lovinesciană. Voit sau nu, paragraful dedicat lui E. Lovinescu contribuia considerabil la diminuarea personalităţii sale, şi impresia contemporanilor trebuie să fi fost aceasta, mai ales că tonul în general negativ al lui G. Călinescu venea după „execuţia sîngeroasă" a lui Nicolae Iorga, după campania antilovinesciană a *Gîndirii* şi denigrarea lui N. Roşu din săptămînalul *Decembrie*, cel care va avea o atitudine identică cîţiva ani mai tîrziu faţă de G. Călinescu.

În universul critic lovinescian, istoricul literar pătrunde prin intermediul cenaclului Sburătorul, recreat exclusiv cu mijloace literare. El urmăreşte, transcriind cu exactitate, impresiile unui neofit ce urcă din stradă, în apartamentul de la etajul al doilea al clădirii din strada Cîmpineanu. Descrierea este exactă şi rezumă, probabil, impresiile primelor vizite ale lui G. Călinescu. Funcţia descrierii rămîne caricaturizarea cenaclului, a atmosferei şedinţelor duminicale, a directorului însuşi. Eugen Lovinescu e văzut ca un „lacom

[5] Răspuns în cadrul anchetei „pro şi contra" despre *Istoria literaturii române de G. Călinescu*, în *Curentul literar*, an. II, nr. 128, 13 septembrie 1941, p. 1. ; comentariul a trecut neschimbat în *Aqua forte*, Ed. Contemporană, p. 285.

de cancanuri, de anecdote, de micile scandaluri ale literaturii. Totul îl interesa în cel mai înalt grad, îi smulgea exclamații de mirare prefăcută, cu ajutorul cărora scotea un supliment de amănunte adevărate sau inventate" (aluzie la impresiile expuse în „memorii").

Portretul fizic al lui E. Lovinescu e pictat în manieră realistă, cu o bogată paletă, și autorul vrea să lase impresia unei stricte obiectivități : „Omul era într-adevăr frumos, plin de noblețe fiziognomică", își începe portretul G. Călinescu, dar cititorul simte cum personalitatea fizică a lui E. Lovinescu, crescută dimensional la proporții rabelaisiene, îi provoacă îndată repulsie. Cu mijloace specifice invectivei, orientează descrierea spre un grotesc superior : E. Lovinescu are „fața lăptoasă ca a unui copil", dar e în același timp „un atlet enorm", „gigantic", efeminat, cu un torace „monstruos", un mîncău pantagruelic. În sprijinul propozițiilor este adus și materialul iconografic. Pe coloana în care-i face portretul, așază o fotografie înfățișînd un E. Lovinescu enorm, cu o față inexpresivă, cu veșmintele răsucite pe corpul devenit neîncăpător, după cum imaginea de ansamblu a cenaclului e susținută de caricatura lui Jiquidi. Unele trăsături sînt desigur ale lui E. Lovinescu însuși, însă, unilateralizate și împinse pînă la marginile exagerării, ele se încheagă într-o imagine falsă, dar nu în discordanță cu creația totuși, și acceptăm paragraful pentru că el ne dezvăluie temperamentul lui G. Călinescu însuși.

Întîia fază a criticii lovinesciene e respinsă în întregime, G. Călinescu luînd idei și paragrafe identice din studiul apărut în *Vremea*, acela rămînînd singurul obiectiv. Două lucruri îi reproșează : lipsa punctului de vedere istoric în monografii și fuga de o judecată estetică clară, Lovinescu părîndu-i-se a ocoli tradiția, de unde și concluzia, tot unilaterală : „E. Lovinescu nu pune în fond temei pe literatura veche și, ca și Maiorescu, va avea convingerea că literatura română începe numai cu o «direcție nouă», aceea a sa, impusă pe cale revoluționară". Elogiile făcute („...metoda nu-i de natură să împiedice observațiile fine, disocierile, punerea problemelor...") constrîns de fapte se pierd în noianul de lipsuri, și un mare volum acordă G. Călinescu ironizării procedeelor stilistice lovinesciene, literaturizării îndeosebi a articolelor sale de critică, literaturizare ce „nu se sprijină pe o reală

fantezie, ci numai pe ușurința mimetismului stilistic". Cînd Lovinescu studiază sistematic un scriitor, ca Sadoveanu, de exemplu, G. Călinescu recunoaște semnele unei „metode obiective de cercetare", dar i se pare a intui „anume pedanterie științifică ce nu lasă loc pentru contemplație", ironizînd și tendința de alunecare a criticului în voia „artei".

Scrisul lovinescian din faza *Burătorului* și de după aceea nu mai putea fi minimalizat, și pe aproape trei sferturi de pagină, G. Călinescu îi analizează trăsăturile caracteristice. Nici acum nu laudă propriu-zis, ci constată numai existența unei calități evidente. El sintetizează iarăși universul criticii lovinesciene : „Criticul scrutează opera din toate punctele de vedere, îi stabilește filiațiunea, o așează în categoria ce i se potrivește, îi face radiografia internă, întocmește liste de cuvinte și de imagini, dar toate aceste observații sînt subsumate unei impresii totale, sublimate într-o imagine critică — și exemplifică cu articolele despre Ion Barbu, Camil Baltazar și Calistrat Hogaș. Tot timpul, de la comparația depreciativă inițială : „Talentul de critic al lui E. Lovinescu și-a desfăcut floarea abia cu apariția poeziei noi", pînă la strecurarea aluziei lipsei de originalitate a criticii lovinesciene („Unii pretind că el nu făcea altceva decît să răspîndească idei circulante în cercuri mai restrînse, adevărul este totuși că le dădea forma organizată a unui sistem și aducea aplicațiunea unui critic profesional"), tonul rămîne constant ironic. Forța sugestivă a celor trei exemple e anulată, de altfel, prin aducerea în discuție a numeroaselor cazuri de evaluare lacunară, de minimalizare ori exagerare a unui scriitor sau altul. Respinse rămîn *Istoria civilizației române moderne*, romanele lui E. Lovinescu, privite sumar, ca posibile documente biografice, iar cu argumentele folosite în paragraful despre Cezar Petrescu sînt înlăturate *Mite* și *Bălăuca ;* „o eroare" i se pare monografia despre Titu Maiorescu, pentru că autorul „amestecă viața cu opera", introduce „discuția în text" și reproduce „documente cunoscute sau fără interes capital în chiar narațiune". Paragraful ultim recreează imaginea lui Lovinescu pornind de la materia celui de al III-lea volum de *Memorii* și încheie cu comentariul capitolului ultim : *Post-scriptum ; Comisia medicală.**

* Că G. Călinescu încercase ulterior un probabil sentiment de vinovăție e credibil. În orice caz, textul din *Vremea* (nr. 760, 30 iulie

Poate fi adus în discuție și „temperamentul eminamente subiectiv" al lui N. Iorga. Studiul începe cu alăturarea istoricului român lui Voltaire. Însă ce dă cu o mînă G. Călinescu ia cu cealaltă, fiecare laudă fiind contrapunctată de una sau mai multe rezerve. El are impresia că modul cel mai potrivit de prezentare ar fi evocarea : „...omul va trăi mai ales la modul eroilor din istorii, în măsura în care va fi evocat" — și paragraful călinescian nu-i decît o evocare, memorabilă în recrearea imaginii oratorului, vorbind în fața amfiteatrului plin pînă la refuz. Nu e mai puțin adevărat că, sub pretextul evocării, G. Călinescu rămîne la suprafața operei și în oarecare măsură a omului. În consecință, opera va fi privită foarte de sus, în liniile generale, iar personalitatea savantului va fi reținută pe cîteva laturi : erudiție monstruoasă, antiteza turburătoare dintre tinerețea istoricului și patriarhalitatea conștiinței sale, oratorul.

Folosind exclusiv observația directă, casa lui E. Lovinescu este descrisă cu ochii lui Felix, istoricul literar devine el însuși personaj literar, trăiește aievea. Împreună cu el, cititorul privește clădirea din stradă, reținîndu-i înfățișarea tristă, uscată, azi „prematur ruinată, cu aerul sinistru de părăsire al unui depozit de vinuri", urcă apoi pe scările prăfuite spre etajul al doilea, trece prin antecamera plină de haine și pătrunde în biroul plin pînă la refuz de vizitatori, asistă la desfășurarea ședinței.

Cînd personalitatea omului iese din comun, romancierul ascuns sub haina istoricului literar reacționează îndată. Portretul lui Ion Barbu e desenat din cîteva rînduri sugerînd

---

1944) prilejuit de moartea lui E. Lovinescu atestă o frămîntare lăuntrică : „Am avut pentru E. Lovinescu, totdeauna, o mare simpatie, aș putea spune, vorbind patetic, o mare iubire. Știrea morții lui, auzită la megafon într-o gară, mi-a produs o emoție indescriptibilă, care a durat multă vreme. Apoi am revenit la o stare mai puțin acută, la un sentiment că E. Lovinescu propriu-zis nu murise și că se afla mereu acolo, în cercul lui, într-o formație literară infinită. M-a ajutat în această iluzie faptul că de mult, cam din 1931, nu mai fusesem în casa scriitorului și aveam despre el o formulă oprită pe loc la acea dată *ne varietur*. Este foarte posibil ca E. Lovinescu să fi primit incredul ideea simpatiei mele, de i-aș fi comunicat-o. El vedea viața cu totul altfel decît mine și mă judeca atît de greșit din punctul lui de vedere, încît depărtarea mea de el se explica prin nevoia de a evita orice aburire prin contact direct a unei imagini ieșite din cărți și din amintire."

fierberea lăuntrică : „Fizionomie personală de om al soarelui de calcaruri, înaintare de kurd descălecat. Un nu știu ce nomad în pupile, boabe de strugur veșted. Liniile feței anguloase, ochii vegetali sporiți într-o tensiune dincolo de conturul lucrurilor, ochii exangui, cufundați în vis, ai omului ce doarme cu pleoapele întredăschise."

Dincolo de manifestările comune, G. Călinescu caută trăsătura ce absoarbe personalitatea și în jurul căreia se ordonează activitatea intelectuală. Inimitabile în acest sens rămîn portretele lui N. Iorga și Mateiu Caragiale. Istoricul literar renunță la notarea statică a trăsăturilor fizice și surprinde personajele în mișcare, unul în sala amfiteatrului Universității, celălalt pe străzile Bucureștilor, astfel încît să lucreze prin sugestie asupra imaginației cititorului. N. Iorga este prin excelență tipul oratorului, și tot portretul e construit pe un fundal de zgomote surde, cu intensitate variată. Marele istoric își făcea apariția asemenea cu buzduganul smeului din poveste. Vocea (impresiile sînt ale studentului din amfiteatru) răsuna alterată pe scări și coridoare și istoricul apărea precedat de un val de studenți întîrziați. Prelegerea este recreată numai prin reevocarea tuturor registrelor vocii inegalabile a profesorului ; de la sonoritatea dulce, abia șoptită, urca la zgomotul asurzitor al tunetului, și sala părea că se umple de nori și de ceață, în vreme ce conferențiarul, asemeni unui vechi conducător de noroade, supunea oprobriului public un dușman nevăzut. La sfîrșit, în zgomotul asurzitor al aplauzelor, „întocmai ca Moise, spărgînd tablele legii aduse unui popor netrebnic, tunînd asupra sălii profeții grozave, fugea întunecat de o justă mînie". Anacronismul dintre îmbrăcămintea lui Mateiu Caragiale, văzut iarna prin piața Sf. Gheorghe, și restul trecătorilor are rolul de a sublinia snobismul nobilitar, regretul de a nu avea o descendență aristocratică, și biografia eroului în continuare e prinsă pe această latură ; așezarea scenei în plină iarnă cu omăt scînteietor și ger uscat, contrastul dintre albul zăpezii și verdele hainelor prea vechi, prea lustruite dau un efect policrom irepetabil.

Înaintea lui G. Călinescu, au folosit în istoriile lor literare ilustrația Sextil Pușcariu, E. Lovinescu, N. Cartojan, însă cu *Istoria literaturii române*... iconografia pătrunde masiv ; au-

torul nu are nici o reținere de ordin tematic : litografii, fotografii, desene, caricaturi, titluri de cărți și reviste, imagini de localități, peisaje, scrisori, acte etc., sînt reproduse ca într-un vast album și într-o asemenea proporție încît se poate vorbi de istoria călinesciană ca de o istorie literară ilustrată. Iconografia are rolul de a sprijini în subsidiar textul. Cînd G. Călinescu scrie despre E. Lovinescu că „seara criticul redacta un comunicat pentru reviste în care ordinea asistenților se studia cu mare băgare de seamă" și adaugă imediat fotografia unui buletin de ședință literară scris de E. Lovinescu, în care ordinea numelor proprii este foarte vizibil schimbată prin ștersături și reveniri, impresia de ansamblu este consolidată. Cele mai multe fotografii dau o imagine globală a epocii. În paragraful despre Goga, fotografiile înfățișează țărani români și sași, la capitolul *Micul romantism*, pe Darclée și pe actorii C. Nottara și Manolescu în diferite roluri. Alături de fotografia înfățișînd intrarea domnitorului Carol în București la 10 mai 1866, pune o caricatură : Carol sub chipul unei maimuțe ținute în lanț de I. C. Brătianu și C. A. Rosetti, „arbitri ai situației" ș.a.

Un scurt paragraf dedicat „specificului național" încheie cartea. Partea teoretică e construită pe cîteva idei generale, exprimate mai întîi în cîteva cronici ale mizantropului din *Jurnalul literar*. Apoi, din examinarea scriitorilor încearcă a scoate notele specifice poporului român, încercare demnă de toată lauda, dar insuficient de convingătoare. Mai aproape de adevăr va relua aceste idei în paragraful introductiv din *Compendium*.

2. *ISTORIA LITERATURII ROMÂNE, COMPENDIUM*

Istoria literaturii române, compendium este „mica *Istorie a literaturii române*", anunțată de G. Călinescu în prefața ediției din 1941. Ea ar fi trebuit să apară aproape imediat

după aceea, dar primirea făcută ediției mari i-a întîrziat ivirea cu aproape patru ani.

În esență, mica istorie este un volum de *impresii* asupra literaturii române și, mărturisit, urmărea, după publicul căruia i se adresa, două obiective. Destinată cititorului român, ea avea rolul de a-i sintetiza datele de ansamblu generate de lectura ediției mari. A fost reliefat numai ceea ce rămînea „realmente valabil artisticește" ; în linii mari, au fost păstrate analizele asupra operei ; biografiile au fost înlăturate ; cînd le-a păstrat, în cazul lui Alecsandri, Macedonski ș.a., a desenat numai un posibil caracter. Cartea avea în vedere și pe cititorul străin, căruia urma să i se adreseze în original ori în traducere, spre a-l informa „asupra contribuției noastre la cultura universală".

În prefața cărții, G. Călinescu întreprinde o retrospectivă asupra felului în care a fost întîmpinată ediția mare a *Istoriei*. Nostalgic, reia, cu argumente în bună parte cunoscute, insinuarea potrivit căreia n-ar fi fost indicat să întreprindă o istorie literară din cauza firii sale susceptibile. Justificarea lui G. Călinescu închide o profesie de credință, ce semnifica în același timp condiția marii critici : „Eu nu sînt contemporan cu scriitorii contemporani. Oamenii empirici îmi sînt indiferenți și îndepărtați pînă într-atît, încît nu știu dacă unii sînt vii sau morți și nu prind de veste trecerea lor de la viață la moarte. Pentru mine, Traian Demetrescu și Bacovia stau în aceeași zonă a rafturilor. Ardent și capabil de iubire, fără ură, fiindcă am de a face rar cu fenomenalitățile fizice, eu pot repudia material vorbind un tînăr pentru motive de ordin profesional și, în timp ce-l zăresc pe geam plecînd supărat, să deschid versurile sale și să le gust cu emoție." G. Călinescu revenea și asupra subiectivității, disociind între subiectivismul ca „simplă mișcare a subiectului", și subiectivismul înțeles ca sentință arbitrară, noțiunea fiind discutată cu referire la Kant și Croce.

Mica istorie este o *panoramă* a literaturii române de la origini pînă la încheierea celui de-al doilea război mondial, devansînd cu cîtva timp cunoscutele panorame ale literaturii franceze.

Osatura istoriei călinesciene o formează personalitățile proeminente : Titu Maiorescu, Mihai Eminescu ; cei trei mari

prozatori ş.a. În jurul lor polarizează celelalte individualităţi creatoare, grupate în XXX de capitole. Cu minime modificări, titlurile sînt reproduse după ediţia mare, cuprinsul capitolelor fiind identic. Au fost omişi scriitorii prea de tot neînsemnaţi ca, de pildă, A. Biru din capitolul X, *Poeţi minori.* În istoria mare, la *Tendinţa naţională,* Ioan Paul era studiat într-un paragraf special, acum e aşezat alături de *Alţi scriitori ;* Teliman, Grigorovitza, Stamati-Ciurea, analizaţi monografic în marea istorie, sînt priviţi global în paragraful *Literatura de peste munţi.* Prin acelaşi procedeu este uşurat capitolul *Literatura eclectică, Ortodoxiştii* ş.a.

Criteriul selectiv a operat şi mai hotărît în peisajul literaturii interbelice. În general, numai scriitorilor substanţiali din capitolele : *Dadaişti. Suprarealişti. Hermetici ; Alte orientări, Noua generaţie* li se acordă mici paragrafe. Alţii sînt amintiţi cu o scurtă caracterizare, ce rămîne, în fond, tot o judecată de valoare, şi din care reţinem cîteva : „N. D. Cocea zugrăveşte lumea politică de după război *(Fecior de slugă, Pentr-un petec de negreaţă, Nea Nae)* cu o cruditate ostentativă, Vasile Savel în romane documentare asupra epocii războiului *(Miron Grindea, Vadul hoţilor)* n-are spirit de observaţie, Ludovic Dauş a putut interesa puţin prin *Asfinţit de oameni,* romanţare a cronicei civile botoşănene, D. V. Barnoski a dat oarecare mişcare epică unui episod de carbonarism român, pentru ca apoi, sub pretext de purificare a moravurilor, să scrie o serie de romane pline de scabroase destăinuiri sexuale, urmat în privinţa aceasta de Sandu Teleajăn".

Cu modificările impuse de noul context de referinţe, judecăţile de valoare au fost păstrate. Spaţiul acordat scriitorilor este proporţional cu cel din marea istorie. O excepţie : Cezar Petrescu, care e tratat pe aproximativ o pagină. Complet, G. Călinescu a renunţat la paragraful ultim din *Noua generaţie, Scriitori români de limbă străină* şi la *Specificul naţional.* Ce aduce nou mica istorie este paragraful introductiv, *Geţii,* veritabil eseu asupra civilizaţiei poporului român, în care întîlnim o gamă variată de tonuri, de la tristeţe la indignare, de la orgoliu la amărăciune, totul învăluit în subtilă mîndrie patriotică. Surprinderea e de a vedea că de data aceasta, dezvoltînd ideea vechimii daco-românilor, G. Călinescu reia cu alte argumente ideile lui Iorga de cu mai puţin de două decenii în urmă.

Sîntem o naţie tînără ? se întreba G. Călinescu. Pretinsa noastră tinereţe e o prejudecată curent întreţinută cu seninătate de mulţi conaţionali ; ea constituie şi prilejul unui „aer protector" din partea popoarelor aşa-zise vechi, ori a pretenţiei de superioritate a vecinilor. Şi G. Călinescu — ca şi Miron Costin, ca reprezentanţii Şcolii ardelene ori, pe plan artistic, asemenea lui Goga — aduce argumente în favoarea vechimii noastre. Mai întîi, de ordin istoric. Noi sîntem contemporani cu grecii, cu celţii, cu popoarele italice anterioare formării statului roman. O migraţie celtică prin secolul al VI-lea î.e.n. a lăsat urme evidente în „fizionomia şi purtarea noastră", iar cu grecii am avut legături statornice de prin secolul al VII-lea î.e.n., fie direct, fie prin intermediul triburilor din peninsula balcanică. Apoi, de natură spirituală. Mitologia dacilor, întemeiată pe cultul zeului Zamolxe, „stă alături de marile religii străvechi a Olimpului şi a Valhallei". Argumentele nu se singularizau : Eminescu, Blaga s-au simţit atraşi de enigmaticul Zamolxe. Din vechimea religiei, G. Călinescu scotea o altă consecinţă : „Toate rasele mari se caracterizează prin adînca noţiune a eternităţii şi prin punerea vieţii terestre în funcţie de absolut". Acesta ar fi sensul freneziei cu care geto-dacii căutau moartea — prilej de izbăvire.

Un argument suplimentar în sprijinul vechimii găseşte G. Călinescu în ruralismul civilizaţiei române. Deşi unii conaţionali deplîngeau situaţia, iar străinii o considerau un deficit de civilizaţie, rasele străvechi sînt „conservative, regresive şi defensive". Ocupaţiile cîmpului şi păstorismul sînt o consecinţă a vitregiilor vremii, însă ele au lăsat urme adînci în fizionomii. Oamenii din lanţul carpatic „au fizionomia tipică străvechilor civilizaţii pastorale ; faţa brăzdată de vînturi alpine, ochi pătrunzător şi neclintit de vultur, ţinută rigidă, muţenie". Consecinţa vechimii este fixarea în expresii rituale şi stereotipe a observaţiei milenare, literatura nefiind decît o formă secundară şi de loc obligatorie a acestei civilizaţii : „Poporul român a avut ca mijloc de perfecţiune sufletească limba superioară, riturile, tradiţiile orale, cărţile bisericeşti. Cînd întîile cronici se iviră, ele atestau o expresie rafinată, efect al unei înaintări culturale neîntrerupte. Nouă este numai literatura de tip occidental (poezie profană, proză analitică, dramă). Cînd o adoptam, aduceam un suflet experimentat, şi două sute de ani ne-au fost de ajuns să producem o literatură superioară de mulţi

invidiabilă. Cîteva secole de întîrziere relativă nu pot anula folosul unei existenţe imemoriale. Literatura rusă şi chiar cea germană nu sînt în sens modern cu mult mai vechi, şi Academia din Berlin putea găsi în secolul XVIII util pentru prestigiul ei să cheme în sînu-i pe românul D. Cantemir." Punînd în termeni drastici problema vechimii şi continuităţii poporului român, relevînd în atributele sale etnografice trăsăturile fundamentale ale românilor, G. Călinescu dădea expresia unor reale sentimente patriotice în tradiţia lui Miron Costin, Kogălniceanu, Eminescu, Goga.

G. Călinescu îl ironiza pe G. Bogdan-Duică pentru „destulele scăpări de vedere, unele comice", dar tot comice sînt scăpările lui din vedere. Analizînd *Simfonia fantastică* de Cezar Petrescu (p. 684), iritat de insuficienţa artistică a scrierii, uită, după ce îl amintise de două ori, că pe eroul principal îl cheamă Grigore Stolnicu şi scrie... Simion Stolnicu ! Vobind despre revistele de avangardă, afirmă că *unu noaptea* ar conţine o foiţă de hîrtie neagră. În realitate, numărul din *unu* intitulat astfel urmărea, printr-un grupaj de reportaje, să surprindă pulsul Capitalei la ora unu noaptea. Erorile de informaţie sînt minime şi inevitabile într-o lucrare de asemenea proporţii. * De pildă, G. Călinescu acceptă versiunea relatată de Ion Barbu lui E. Lovinescu şi ignoră debutul poetului în *Literatorul* lui Al. Macedonski, îl omite pe Ion Codru Drăguşanu etc.

Apoi, nu toate caracterizările, notele particulare ale scriitorilor îi aparţin exclusiv lui G. Călinescu. Multe din ele au fost formulate de E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu, Perpessicius, Vladimir Streinu şi au trecut neschimbate în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, fără ca autorul să le indice proveniența. Însuşirea ideilor altora o teoretizase în cronica la cartea lui Tudor Vianu *Idealul clasic al omului* (*A.L.A.*, nr. 747, 31 martie 1935, p. 9). Scriind despre Ion Pillat, T. Vianu adăuga într-o notă : „Mă întîlnesc în această privinţă cu d. Horia Furtună, care face observaţiunea analoagă în ziarul *Viitorul*". Procedeul, comenta G. Călinescu, „este foarte academic, dar nu obligatoriu" ; el ar arăta „o stimă religioasă pentru opinia altora". Or, „ideea, luată izolat, este lucrul cel mai banal şi mai obştesc, şi nimeni

* Cele mai multe au fost semnalate de Saşa Pană în revista *Orizont*, în 1946—1947.

nu se poate îndărătnici de a susţine că a stabilit un raport întîia oară". De aceea, „credem că originalitatea de gîndire şi deci dreptul de proprietate porneşte de la complexul unei atitudini întregi. Dacă, prin urmare, în marginile competenţei adevărate introducem un sistem de gîndire în totalitate nou sau în tot cazul cu nouă vitalitate, e oarecum demoralizant şi inutil să împingem probitatea pînă acolo încît să verificăm autenticitatea ideilor izolate."

Lăsînd la o parte toate acestea, recunoaştem în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* singura mare istorie a literaturii române, pînă azi incomparabilă. Rămînînd în primul rînd operă de ştiinţă prin rigoarea documentării, prin exactitatea amănuntului biografic şi bibliografic, cartea lui G. Călinescu este în măsură egală şi operă de artă prin introducerea naraţiunii în evenimentele istorice şi integrarea lor într-o viziune unificatoare, irepetabilă, cu mijloace specifice romancierului : evocare, descriere, portret. Creator mare, comparabil în această privinţă cu Balzac, G. Călinescu ia ca pretext vieţile scriitorilor şi face din ele personaje virtuale de roman, reconstituie omul cu viaţa şi psihologia lui, clădeşte caractere. El învie lumea în care au trăit, s-au format şi au creat scriitorii, realizînd o adevărată „comedie umană" românească, posibilă prin îmbinarea în persoana autorului ei a romancierului, criticului şi istoricului literar. Aceste însuşiri îl ridică pe G. Călinescu deasupra tuturor criticilor epocii sale.

Romancier de şcoală balzaciană, înzestrat cu simţul naturii romantice, G. Călinescu trece opera prin temperamentul său, trăind succesiv interpretările, fără ca personalitatea lui să estompeze originalitatea scriitorului ; criticul aduce capacitate analitică, explică şi recreează universuri posibile, contemplă opera în lumina universului ei particular şi face posibilă percepţia ei ; istoric literar veghează la introducerea faptelor în structuri acceptabile. De aici vine multitudinea punctelor de contact cu opera literară, schimbarea lor în funcţie de natura obiectului cercetat. Practic, G. Călinescu a folosit toate metodele istoriei literare şi ale ştiinţelor conexe, subordonîndu-le unei viziuni estetice personale. Nici una din metode nu a fost absolutizată ; pe toate le-a întrebuinţat cu oarecare indiferenţă şi tăria construcţiei îşi trage seva într-o hotărîtoare măsură tocmai din pluralitatea metodelor utilizate.

În peisajul interbelic, istoria literară călinesciană a intrat brusc, impunînd, cu o forţă rar întîlnită, o nouă ierarhie valorică. Peste tot, istoricul literar ştie ce vrea. Cu fineţe şi simţ artistic rectifică judecăţile înaintaşilor, sesizează, susţine şi promovează valorile autentice. Ierarhia călinesciană e cu atît mai uimitoare, cu cît, în structura sa generală, corectîndu-i-se critic detaliile, a fost preluată astăzi. Fără exagerare, putem afirma că din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* a ieşit în ce are mai valoros critica literară contemporană a României.

Sub raportul expresivităţii mijloacelor de comunicare, de la *Viaţa lui Mihai Eminescu* pînă la *Istoria literaturii române...* distanţa e enormă. G. Călinescu a asociat cuvintele în forme inedite şi surprinzătoare şi, asemenea lui Ion Budai-Deleanu, a „deformat" într-o anume măsură limba, reînnoind-o. A adus preciziune şi fineţe aproape unice, a mînuit abstracţiile cu subtilitate şi adîncime, a gîndit poetic-universal, argumentînd prin metafore şi imagini artistice, fără ca fraza să-şi piardă substratul ştiinţific. Continuîndu-l pe E. Lovinescu, G. Călinescu a fost unul din marii cărturari, care a adus un aport substanţial la relatinizarea limbii române. După G. Călinescu nu se mai putea scrie ca înainte.

Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent rămîne un turburător omagiu adus literaturii poporului român şi, dacă ar fi fost scrisă într-o limbă de circulaţie universală, numele lui G. Călinescu ar fi lăsat în umbră pe un De Sanctis, pe un Sainte-Beuve sau pe un G. Lanson.

V. SCRIITORUL

1. *PROZATORUL*

Cartea nunții

Spre sfîrșitul verii anului 1931, un tînăr se întorcea în țară după studii de specializare făcute la Roma și Paris ; de la fereastra vagonului privea rotirea molatecă a peisajului transilvănean în jurul trenului, își recenza nemilos tovarășii din compartiment, spionînd atent, dintr-un impuls inconștient, singura domnișoară pe al cărei chip credea a întrezări „unda iritabilă la cele mai ușoare emoții", și își surprindea neplăcut gîndurile întorcîndu-i-se spre copilăria petrecută într-un mediu humid, putred. Cu „o sărutare în tren", furată fetei prin complicitatea tunelului de la Predeal, se deschide primul roman călinescian.

„Intenția lui G. Călinescu, scriind *Cartea nunții*, s-a caracterizat singur, a fost, pe de o parte, de a se recrea, pe de alta, de a face un exercițiu minor în vederea unei plănuite opere epice, căutînd a separa prin dezlănțuire elementul liric ce-i e [...] congenital" [1]. Dar ciudat procedeu de a căuta separarea „prin dezlănțuire" a elementului liric. Pasajele lirice ale romanului sînt, cele mai multe, reluarea pasajelor lirice parazitare din cronicile literare anterioare.

Exprimîndu-ne brutal, vom spune că acest roman e *construit* ostentativ programatic ; romancierul a adunat din ce scrisese pînă atunci tot ce putea recupera din punct de vedere romanesc și a sudat materialul pe un schelet clasic. În acest sens, *Cartea nunții*, apărută în 1933, poate fi socotită un exer-

[1] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ed. Fundațiilor, 1941, p. 839.

ciţiu, un roman „minor". Este epitetul cu care tîrziu, puţin maliţios, criticul îşi caracterizează propria-i operă. Calificativul exclude nuanţa peiorativă, romanul fiind minor la nivelul călinescian. Autorul vestise anterior că vroia să facă un roman, luîndu-l ca model pe Longos. Jim şi, în mod deosebit, Vera reeditează în epoca modernă povestea de dragoste dintre Daphnis şi Chloe. Intriga, întinsă pe spaţiul cîtorva luni, e simplă şi apasă cu deosebire asupra elementului erotic, dar e interesant să descoperi în acest exerciţiu minor direcţiile majore ale dezvoltării ulterioare. De pe acum se simte mîna sigură a romancierului de mîine, şi compoziţia romanului merită toată atenţia. Am văzut mai sus planurile suprapuse pe care se ridica primul capitol ; e vizibilă şi pe parcursul întregii acţiuni o anume simetrie în evoluţia conflictului, acelaşi eveniment fiind urmărit în capitole diferite, în medii diferite.

Sosit în ţară cu sufletul saturat de contrarietăţi, tînărul doctor în litere Ion Marinescu-Jim era mistuit de o dorinţă, la reactivarea căreia contribuise şi întîmplarea din tren : „Simţea nevoia să iubească, să aibă o fată *a lui*, pe care s-o ocrotească şi s-o ţină în casa *lui*, în stăpînirea *lui*" (subl. aut.). Se gîndea înfiorat la prietenele adolescenţei : Dora, Lola şi Medy, interogîndu-se intrigat care din ele ar putea corespunde exigenţelor unei eventuale proprietăţi afective. Contrarietatea provenea din faptul că, instinctiv, intuia greutatea prinderii datelor antinomiei. Jim se simţea îndrăgostit de umbrele prietenelor sale, dar comunicarea sentimentelor se dovedea a fi aproape imposibilă din cauza nuanţei de camaraderie spre care evoluase prietenia. Îndrăgostit cerebral, recurgînd la numeroase subtilităţi, Jim tatonează reacţia lor nesimţind pentru nici una o atracţie deosebită, însă făcîndu-i plăcere să creadă că toate trei sînt discret şi retrospectiv înamorate de persoana lui. Continua să cultive, sub rezerva unui anumit grad de indiferenţă, prietenia cu Vera, fata din tren, pe care întîmplarea i-o adusese din nou în faţă, dar numai „din nevoia unui exerciţiu sufletesc, din vanitatea de a putea dispune, oricînd ar fi voit, de o fată". Visul unei nopţi defineşte cu exactitate situaţia : „Dora, Lola şi Vera şedeau în peplumuri greceşti înaintea sa şi cu picioarele goale în sandale, iar el, nou Paris în costum de baie Iantzen, cu o minge de tenis în mînă, sta la îndoială pe cine să lovească".

Cînd Dora îl invită pe litoral, fata din tren e pentru moment uitată, şi Jim are prilejul de a diseca trei graţii moderne. El are impresia că Dorei („... un mic Adonis căruia numai tăciunii uzi ai ochilor şi buzele cu epiderma prea subţire îi dădeau lascivităţi feminine") nu i-ar fi indiferent şi caută, pe plajă, să forţeze o mărturisire. Iniţial cu oarecare reticenţe, apoi pasional, Dora îi destăinuie, ca unui prieten, logodna cu un tînăr aflat la studii în străinătate : „Seamănă grozav cu tine, cînd pironeşti privirea aşa mirat ca acum !" Jim trece prin chinuitoare clipe de deziluzie, nu atît pentru mărturisirea în sine, cît pentru „mîndria virilă jignită". Lucrurile, rememorează critic tînărul întîmplarea, ar fi trebuit să se desfăşoare altfel : Dora să-i fi dat a înţelege „că-l iubeşte, dar că ar fi în stare să înveţe a iubi şi pe altcineva, dacă el, Jim, n-ar împărtăşi sentimentele ei. Atunci el, generos, ar fi mîngîiat-o şi, dovedindu-i că avea încă de luptat spre a-şi face cariera, i-ar fi îngăduit să iubească pe altcineva, dîndu-i sfaturile şi binecuvîntările lui".

O dată cu ploile de toamnă, Jim, intrigat de surîsul „asiatic" al hieraticei Lola, luă hotărîrea de a o cuceri. Dintre cele trei fete, asupra ei romancierul se opreşte mai îndelung. Lola, „o statuie de porţelan de Saxa, uitată în nisip", e tipul femeii fatale, şi plăcerea nespusă a acestei Dalile moderne este de a-şi vedea frumuseţea oglindită în ochii bărbaţilor ; dăruie surîsuri inexpresive şi răspunsuri evazive lui Jim, dar cade în extaz în faţa unui ofiţer tînăr şi incult, „cu mustaţă subţire pe sub nas". Mai penetrabilă ar fi Medy, o amazoană atletică, cu călcîie de erou troian, singura, se pare, ce nutreşte nu numai un sentiment de camaraderie faţă de Jim : „Lola nu e pentru tine, i se confesează fata, ea are alte fumuri în cap... sînt altele care te stimează mai mult... în sfîrşit... nu-ţi şade bine să fii trist..." Jim nu dă curs indirectei invitaţii, repugnîndu-i probabil viitoarea masivitate întrezărită în trupul muşchiulos. Plecat de la Lola surescitat, pe stradă Jim o întîlneşte pe Vera. Consternat de plînsul amar al fetei — îl aştepta la Şosea de la orele şase —, Jim o cere fulgerător în căsătorie, spre emoţia fetei, ce acceptă numaidecît.

Ce-l determină, la urma urmei, pe Jim să dorească imperios căsătoria ? S-au căutat explicaţii felurite. Mai ales a fost invocată versiunea romancierului, preceptul etic, izvorît din misterul creaţiunii însăşi, în virtutea căruia fiecare cuplu uman

reeditează perpetuu legenda lui Adam şi-a Evei : „Dacă n-am fi decît noi doi pe acest pămînt, monologhează Jim, roadele lui ar fi miraculoase. Din noi ar ieşi zece trupuri, din cele zece o sută, din cele o sută o mie şi aşa mai departe şi peste cîteva mii de ani pămîntul ar fi din nou un furnicar de oameni ieşiţi, toţi, din noi doi." Jim, s-a spus iarăşi, caută prin căsătorie afecţiunea de care fusese lipsit în copilărie. Posibil. Ar putea fi adăugat şi un deziderat social : viitorul specialist în literatură are nevoie de un suport moral în lupta pentru existenţă : „De acum, îi ţine el Verei un logos, tu eşti numai a mea, şi soarta mea este şi a ta [...] Eu nu am de acum încolo alt scop în viaţă decît să te ocrotesc pe tine, iar tu trebuie să mă ajuţi şi să-mi fii credincioasă ca să pot izbuti în viaţă."

Departe de a semnifica o superficialitate a sentimentelor, gestul lui Jim stă pe o deliberare anterioară complexă. În Jim există sîmburele omului superior, care are nevoie ulterior de liniştea necesară creaţiei. Ştiind că de acum înainte viaţa i se va desfăşura după un program strict de activitate, el vrea să-şi rezolve de la început problemele erotice ; căsătoria odată încheiată, iubirea va trece pe un plan secund ; iubirii i se vor dedica ore anumite, ce vor fi riguros respectate. Aceasta presupune din partea femeii o anume maleabilitate. Cînd intuieşte în Lola o fiinţă dispusă să domine, personalitatea lui Jim se răzvrăteşte întreagă şi, instinctiv, fata îi repugnă. Atracţia spre Vera vine şi de aici, din posibilitatea exercitării nestingherite a influenţei sale asupra unei fiinţe, din voluptatea modelării unei personalităţi încă neformate. Aceasta presupune anihilarea personalităţii adverse, reducerea femeii la rolul de figurant. Vera va deveni cu siguranţă doamna Ioanide. Sufletul lui Jim cerea deci supunere, avea nevoie, altfel spus, de o ancilla modernă. Este revelatoare prima parte a capitolului *Marele divan,* unde Jim monologhează pe marginea viitoarei sale căsătorii : dimineaţa ar fi obligat-o pe Vera să facă „exerciţii de suplete şi coreografie, în tactul bătut de el" ; îi imagina posibilele toalete : costum de călărie, de yachting, altul de schi ; urma apoi să-şi desăvîrşească cultura şi trebuia să citească după un program întocmit de el, sau s-ar fi plimbat la volanul unui „sport" ; după-amiază, Vera se transforma în secretară, copiindu-i la maşină lucrările ştiinţifice, iar seara ar fi ieşit „în culoarele teatrelor sau în lume să producă invidie" prin tinereţea lor.

Dacă Jim, tînăr om cu experienţă sexuală, e departe de a avea naivitatea lui Daphnis şi îşi urmăreşte cu stăruinţă ţelurile în vederea dobîndirii liniştii necesare activităţii creatoare, Vera reeditează zbuciumul erotic trăit de Chloe. Lipsită de afecţiune părintească — orfană de tată, neglijată de mamă, o mondenă —, Vera îşi dăruie iubirea fără reticenţe ; ea vede în Jim, în afară de viitorul soţ, pe omul sub posesiunea căruia să aibă ocrotirea părintească de care copilăria i-a fost frustrată. Cunoscîndu-l pe Jim, Vera trăieşte asemeni fetei de împărat din poemul eminescian, dar cu sugestii din proza Hortensiei Papadat-Bengescu, surpriza descoperirii propriului trup : „Şedea multă vreme înaintea oglinzii, lipită cu umărul gol şi cu obrazul de cristalul rece, turburată de cealaltă soră lipită de trupul său. Sînii mici o dureau cu corespondenţe dulci de-a lungul coapselor. Cînd îşi trăgea ciorapii, prelungea cît mai mult alunecarea mîinii de-alungul pulpelor şi-i plăcea să meargă cu piciorul gol pe parchet". Ca şi Chloe, Vera aspira la altceva, ce o umplea şi de spaimă, dar şi de dulce aşteptare.

Intriga erotică nu epuizează substanţa acestui interesant roman, cu o construcţie atît de personală. Lumii exuberante a lui Jim, Vera, Lola, Dora şi ceilalţi, scăldată într-o lumină orbitoare, i se opune „casa cu molii", o lume cu simţul timpului alterat, culoarea neagră, obscuritatea caracterizîndu-i tonalitatea. Ruptura cu tradiţia este mai mult decît evidentă ; pentru prima oară în literatura română, un tînăr îşi priveşte copilăria cu dezgust, „casa cu molii" provocîndu-i încă din tren reacţie negativă : „Amintirea locului putred în care îşi petrecuse copilăria nu-i deşteaptă decît imagini de umiditate : hume tăiate cu un cuţit, în inima galbenă a cărora se zvîrcolesc două fragmente dintr-o lungă şi proaspătă rîmă, bureţi vineţi de ziduri şi urechelniţe cu zeci de picioare fugind pe tencuiala friabilă". În altă literatură oroarea de copilărie va duce pînă la ura pătimaşă împotriva propriei mame, „vipera" (Hervé Bazin: *Vipère au poing*, 1948). Deocamdată există doar repulsia pentru locul copilăriei şi indiferenţa agresivă împotriva propriei mame, căruia fiul i se adresează neutru : „Tanti Magdalina". Motivarea unei asemenea comportări e sumară, cauzele izvorăsc din întîmplări anterioare — ca şi Vera, Jim este, bănuim, orfan de tată —, şi autorul nu stăruie asupra lor, notînd doar o anume „răceală protocolară obişnuită familiei", unit cu un complet dezacord intelectual. Lui Jim îi displăcea sărutul matern, supor-

tînd stoic, cu epiderma încrîncenată de repulsie, „dulcegăriile materne ale unei bătrîne cu care nu putea avea nici o comunicare sufletească".

Intrat în cameră, Jim trăieşte cu toate simţurile încordate trecutul. Aerul e stătut, „mucegos" ; mobilele vetuste, minate de timp, sînt acoperite de straturi groase de praf ; păianjenii se ascund în spatele perdelelor putrede ; şifoniere suprasaturate de veşminte datînd din vremuri imemorabile, arse de vechime, carbonizate lent în dulapuri întunecoase, cariate de molii. Mirosul e caracteristic : „Era o duhoare închisă de cireşi mucegăite, de butoi băhnit, de salpetru amestecat cu bale de melc fără casă, de lemnărie putredă, de şoareci, de gîndaci striviţi, de stofe alterate, peste care plutea adierea parfumului de patschouli şi naftalină".

În acest univers locuiesc şapte femei de vîrste felurite, cu o unică excepţie, toate celibatare, o bătrînă osificată, ce-şi aşteaptă resemnată şi înfometată sfîrşitul, profesorul Silvestru şi „dom' Popescu", soţul Tantei Caterina. În afara unor minime şi necesare legături, familia refuză relaţiile cu exteriorul. Strămunii ei au fost odinioară oameni cu vază : „Neamul nostru, se destăinuie Ghenca mîndră, a fost de oameni avuţi. Unul era Silvestru, zarafu din Udricani !.. La nunta Iachii a venit şi Vodă..." Animate de un secret spirit de castă, descendentele burgheziei din perioada ei incipientă de dezvoltare, anterioară revoluţiei de la 1848, refuză amestecul cu „neisprăviţii". Trăsătura fundamentală ce le caracterizează existenţa este provizoratul. În fiecare nouă locuinţă, familia vede o escală, nutrind visul unor eventuale epoci de proprietate viitoare. Din provizoratul existenţei decurg cîteva manii. Mai întîi, voluptatea păstrării din moşi strămoşi a obiectelor casnice, a îmbrăcăminţii, a mobilelor. Avînd în vedere temporaritatea domiciliului, nimic nu era desfăcut sau despachetat, aşteptîndu-se locuinţa ideală, ce nu venea niciodată. De aceea, pivniţele, podurile casei, sălile, sertarele dulapurilor, o parte din spaţiul camerelor de locuit erau supraaglomerate cu lăzi şi cufere imense, în care obiectele metalice „prindeau cocleli verzi, cleioase, de fierărie arheologică îngropată în lut", iar pînzeturile „se îngălbeneau şi se destrămau, păstrînd intacte îndoiturile, jilave şi mucegăite". Apoi, conservarea alimentelor, în vederea unei posibile perioade de greutăţi în aprovizionare. În dulapuri uriaşe, alimentele îşi pierdeau trăsăturile caracteristice : „Brînzeturi desi-

cate, de tăria cremenei, fripturi osificate, cozonaci pietrificați asemeni pîinii milenare aflate într-o piramidă, borcane cu miere prefăcută în ciment și dulcețuri complet carbonizate".

Pasiunea păstrării lucrurilor vetuste dezvăluie o trăsătură de caracter pe care locatarii încearcă s-o disimuleze : avariția. Avariția îi caracterizează pe toți, dar prototipul rămîne Tanti Mali, Malia, zisă și Strâchinăreasa. Pe bătrîna Iaca al cărei portret e desenat admirabil („Lîngă sobă, într-o ladă lungă, joasă, ce era un fel de bancă cu sertar, slujind și de pat, ședea întinsă ca într-un sicriu, între țoale învechite, o mumie vie, descărnată pînă la ivirea țestei. Pielea feței și a mîinilor, uscată ca un pergament, era străbătută de sfori mari de vine negre, iar ochii păreau scurși în fundul capului. Liniile scheletului se vedeau așa de limpede prin pielea scorojită, încît Jim ar fi crezut pe bătrînă de mult osificată, dacă o mișcare înceată a capului n-ar fi dezmințit o asemenea opinie"), fetele ei o înfometează sistematic și ele înseși se străduiesc să-și prelungească prînzul pînă către seară. Tînărul romancier reușește, de pildă, în capitolul intitulat *Pythia modernă și căile soartei*, să surprindă psihologia bătrînelor. Celibatul e suportat cu stoicism, dar se sugerează suferințe interioare. Bătrînele suferă realmente pentru a nu se fi căsătorit, și sînt revelatoare lecturile Tantei Agepsina.

Spre scandalizarea bătrînelor, Jim va evada, prin căsătorie, din cuibul cu molii. Exemplul lui e urmat de Tanti Lisandrina. Încercarea lui Silvestru, personajul cel mai interesant și mai bine creionat după Jim, creat cu intenții antitetice, de a părăsi „casa cu molii" eșuează. Caracter lipsit de fermitate, incapabil de gesturi decisive, simțindu-se în siguranță numai în preajma familiei, „se temea ca nu cumva, îmbiat, să iasă pe ușa mare a obișnuințelor lui, aceasta să se închidă ermetic și el să rămînă *afară* în mîinile unei ființe necunoscute". Ani de zile duce corespondență cu „colege" profesoare în vederea căsătoriei, însă planurile îi sînt implacabil răsturnate de „marele divan" : „Lasă, domnule, că cunoaștem noi însurătoarea d-tale ! De ani de zile te tot logodești și nu te mai însori niciodată ! Nu ești bun pentru asta, domnule — fuge femeia de cărțile dumitale." Și într-o noapte, la întîia lui aventură erotică, constată îngrozit că „moliile îi mîncase și lui pe nesimțite virilitatea" și în minte cu obsesia sterilității se sinucide.

Tipologia cărții e totuși departe de a fi epuizată, și e interesant de urmărit efortul tînărului romancier de a crea tipuri. „Dom' Popescu" este un jovial Mitică, domnul Emilian Protopopescu un anume tip de intelectual care cercetează „de cîțiva ani" o „foarte interesantă" problemă, „și anume pervertirea și distrugerea simțului moral în toate domeniile culturii, dar mai ales în literatură" etc., etc. Propoziția din urmă lasă indiferent pe cititorul de azi, dar în epocă era de strigentă actualitate, și una din particularitățile cărții, au subliniat comentatorii, o constituie modernitatea căutată parcă, tendința de a vîrî în țesătura romanului toate problemele mai însemnate ale zilei.

Este cunoscută și atitudinea teoretică a lui G. Călinescu față de problemele romanului, expusă la începutul anului 1932 în două articole apărute în săptămînalul lui Liviu Rebreanu : „Omul și femeia de azi, deplîngea Călinescu[2] neaderența romancierilor români la contemporaneitate, trăiesc în orașul cu baruri, teatre, cinematografe și cafenele, cu case de mode și bazinuri de înot, cu concursuri de frumusețe și crime fioroase. (...) Lumea merge la curse, la patinaj sau la Lido, pasiunea motorului absoarbe existența unei mari fracțiuni din umanitate, și mirajul luxului și al gloriei zgomotoase a înlocuit de mult ambiția nobilitară sau intelectuală. Toate acestea sînt aspecte reale ale vieții contimporane, de loc mai coborîte decît cele de altădată, și un romancier care le ignorează e ca un avion care se învîrtește agitat prin aer fiindcă nu găsește un loc de aterizare."

Îndepărtarea romanului de viață — „romanul este viață și transcendența lui e un semn de decadență" — era criticată iarăși[3] peste cîteva luni : „Publicul modern, obosit de problemă, vrea senzație violentă a vieții, vrea dragostea fizică și călătorie, vrea sport și faptul senzațional, (...) ...mii de tineri se așază circular în jurul ringurilor, urmărind rundurile de box, fac exerciții libere în stadioane, aruncă discuri, aleargă, pe jos, pe motocicletă, în automobil, înoată, patinează ; toate gazetele au simțit necesitatea comercială de a pune în paginile lor o cronică de sport, dar literatura română nu ia act în nici un fel de această direcțiune a spiritului."

[2] *Romanul și viața modernă*, *România literară*, an. I, nr. 2, p. 1.
[3] *Sport și literatură*, *România literară*, an. I, nr. 15, 28 mai 1932, p. 1.

Nu a fost suficient analizată similitudinea de substanță dintre poziția teoretică a lui G. Călinescu în problemele romanului și ale literaturii în general, din această perioadă, și atitudinea față de literatură a curentelor de avangardă din România. Iată, înaintea oricărui comentariu, cîteva citate luate din programele revistelor sau articolelor membrilor mișcării de avangardă : „Apoi reclamăm titlul de campion al tradiției, scria Ilarie Voronca,[4] fiindcă tradiție numim a merge în pas cu vremea. (...) și dacă ieri am cîntat inspirîndu-ne de la plug, boi, ogor, pădure, lună, amurg, astăzi compunem jazz-banduri pentru uzul cetățeanului care trăiește în anul 1925, privind cargoboturi, bulevarde, avioane, boxeuri, pietoni, jocuri voluntare. E o simplă transformare de valori și o ușoară inversiune a lor." „Literatura veche, adăuga și Mihail Cosma,[5] a fost o contemplare în trei dimensiuni. Opera de artă modernă însă oferă posibilitatea unei surprize emoționale și a unei contemplații lucide în patru dimensiuni. Materialul realizărilor noastre ? Oricare. Lemn, cuvînt, sunet, fier, culoare, senzație, idee. Domeniul realizărilor noastre ? — Pretutindeni : Fabrică, stradă, bordel, om, societate." Etc.

Nu facem din G. Călinescu un exponent al mișcării de avangardă din România ; constatăm doar identitatea de vederi în problemele teoretice și practice ale creației artistice. Voit sau nu, G. Călinescu relua pe o altă treaptă valorică problemele ce frămîntaseră și mișcarea română de avangardă și le rezolva estetic.

Nu se poate trece peste caracterul manifest al romanului de rupere cu tradiția, peste tot fiind vizibilă lupta dintre nou și vechi, într-o formă, evident, superioară. De altfel, Jim se întorsese în țară într-un moment în care mișcarea de avangardă nu-și istovise forțele. Eroii discută despre fenomenul arghezian (Arghezi era revendicat de moderniști, numele lui îl întîlnim în *Manifestul* revistei *unu*, *Integral* îi dedicase un număr special cu prilejul împlinirii a 45 de ani), prietenele lui Jim, studente, critică malițios teoria capodoperei a lui Mihail Dragomirescu, domnul Emilian Protopopescu nu este altceva decît caricarea lui Const. I. Emilian, autorul „studiului" *Anar-*

[4] [Ilarie Voronca] : *Precizări lui Cezar Petrescu* și etc., *Integral*, an I, nr. 5, 1 iulie 1925, p. 2—3.

[5] *De la futurism la integralism*, *Integral*, nr. 6—7, octombrie 1925, p. 8—9.

hismul poetic (1932), Jim se deplasează într-un „Peugeot" prăfuit, visîndu-se la volanul unui elegant Renault sau Mercedez-Benz, blocul telefoanelor de pe Calea Victoriei i se pare că aruncă „o umbră de Broadway" ; pretutindeni coloane de aluminiu, mese de cristal, scaune de nichel ; eroii au nume cu rezonanță modernă : Medy, Lola, Jim, Bobby, vorbesc la telefon, fac scrimă, natație ; lumina electrică a alungat opaițul, idolii tinerilor sînt artiștii de cinematograf : Greta Garbo, Joan Crawford, Rudolf Valentino. Eroii frecventează baruri de noapte, asistă la meciuri de box, iar Jim visează interioare moderne, mobilate cu mese de cristal și scaune din nichel și piele, așa cum le desenase cu cîțiva ani în urmă M. H. Maxy în *Integral*. Curios, totuși ! Noi percepem astăzi ca latură documentară tot ceea ce în roman este ostentativ modern, interesîndu-ne numai schema clasică.

Concepția lui G. Călinescu despre roman, fragmentele publicate în *România literară* la 27 august și 17 septembrie 1932 treziseră o vie curiozitate. Circulau, probabil, zvonuri contradictorii, fiindcă revista lui Rebreanu încearcă, să pună lucrurile la punct[6] : „Confrați binevoitori s-au grăbit să anticipeze asupra romanului domnului G. Călinescu, prezentîndu-l ca pe o carte densă, «făcută» după anumite reguli clasice, și «veche». Cei cîțiva inițiați care o cunosc vorbesc, însă, de ea ca de o carte vie și actuală, puțin cam prea actuală chiar. Se spune că romanul d-lui Călinescu suferă tocmai de mondenism, trepidație americănească și că reflectă admirabil tarele și caracteristicile de ultimă modă ale celei mai proaspete generații de snobi de la noi. Autorul lui a incitat medii și divertismente diverse și n-au fost neglijate nici una din formele de expansiune ale tinerei generații, începînd cu boxul și sfîrșind cu ultimele manifestări de perversiune sexuală. Încît cei mai nerăbdători să anticipeze să mai aștepte". În decembrie, Camil Baltazar, care citise romanul în manuscris, scria entuziasmat[7] : „Aplaud în criticul de ieri și de azi din G. Călinescu ivirea unui romancier." La 7 ianuarie 1933 apare în presă ultimul capitol al romanului. La începutul lunii martie, cartea se afla în librării.

[6] *** *Romanul domnului G. Călinescu, România literară*, nr. 38, 5 noiembrie 1932, p. 3.

[7] *Romanul domnului Călinescu, România literară*, an I, nr. 43, 10 decembrie 1932, p. 3.

Enigma Otiliei

Toți comentatorii au subliniat caracterul clasic, balzacian al *Enigmei Otiliei*. Există, desigur, în acest roman o mare doză de balzacianism, dar a reduce scrierea numai la atît e prea puțin. Balzacian este romanul prin tema dezvoltată și, în bună măsură, prin procedeele narative folosite. Nucleul cărții îl constituie istoria unei moșteniri în jurul căreia se dezlănțuie sălbatic patimile și ies la iveală rudimentare porniri instinctuale. Universul romanesc e simbolizat prin două familii: Costache Giurgiuveanu și nepoata sa, Otilia, pe de o parte, și, pe de alta, Simion și Aglae Tulea, cu descendenții lor.

În acest cosmos familial intră, din diverse porniri interioare și iau parte la frămîntările lui, trei personaje. Moșierul Leonida Pascalopol e unul din ele. Mobilul vizitelor sale îl constituie pasiunea pentru nebunatica Otilie, pasiune alcătuită într-o oarecare proporție din sentimente paterne și subtile dorințe erotice: „N-aș putea să-ți spun, mărturisește el o dată lui Felix, dacă iubesc pe domnișoara Otilia ca părinte sau ca bărbat". Pascalopol a devenit unul din obișnuiții casei, dar din mobilul principal rezultă și altul, indirect. Celibatar, rămas orfan de tată, Pascalopol vrea să respire aerul unei familii. Dorința i-a întrezărit-o Otilia și i-o destăinuie lui Felix: „...Nu-l cunoști pe Pascalopol... E politicos cu tanti Aglae, și cu toți, numai ca să aibă sentimentul că se află într-o familie. N-are pe nimeni."

Alt intrus e Stănică Rațiu, avocat, personaj în descendența lui Dinu Păturică, dar cu tupeul eroilor lui Caragiale. Și Stănică e orfan, și el este un sentimental cu instincte casnice, însă avid a-și face o situație materială prosperă prin familie, prin moștenire. El gravitează în cîmpul magnetic al moștenirii lui Costache Giurgiuveanu, asemeni fluturilor ce nu se pot dezlipi de lumina lămpii, noaptea. Din asemenea caracter era normal să iasă o încordare a voinței tipică eroilor lui Balzac. Stănică e un Rastignac; el calcă totul în picioare și pune în toate acțiunile sale atîta inventivitate, atîta profunzime, încît sub venalitatea omului ești nevoit să vezi un sîmbure de geniu:

„He, he, Stănică e profund, zice el într-un moment de sinceritate, degeaba încercați dumneavoastră să-l luați peste picior".

Ultimul neofit este Felix Sima. Orfan de ambii părinți, el vine, după terminarea liceului din Iași, la București, la tutorele său legal, unchiul Costache, cu gîndul de a urma medicina la Universitate. Felix e superior celorlalți prin distanța enormă ce separă preocupările și visurile sale de meschinăria și cupiditatea lumii în care a intrat. El e omul superior, Luceafărul care contemplă rece, lumea comună.

Ușor de recunoscut sînt procedeele narative. Acțiunea începe ca în cutare roman de Balzac, prin așezarea unor tipuri general-umane într-o epocă determinată: „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tînăr de vreo opsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinții Apostoli cu un soi de valiză în mînă nu prea mare, dar desigur foarte grea, fiindcă obosit o trecea des dintr-o mînă într-alta. Strada era pustie și întunecată și în ciuda verii, în urma unor ploi generale, răcoroasă și foșnitoare ca o pădure" etc., etc.

În aceeași manieră sînt văzute și descrise exterioarele și interioarele clădirilor cu ochiul scrutător al arhitectului Ioanide, format în ambianța urbanistică a Italiei: „...strada avea un aspect bizar. Nici o casă nu era prea înaltă și aproape nici una nu avea cat superior. Însă varietatea cea mai neprevăzută a arhitecturii (operă îndeobște a zidarilor italieni), mărimea neobișnuită a ferestrelor, în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăria ridiculă prin grandoare, amestecul de frontoane grecești și chiar ogive, făcute însă din var și lemn vopsit, umezeala care dezghioca varul și uscăciunea care umfla lemnăria făcea din strada bucureșteană o caricatură în moloz a unei străzi italice." Etc.

Mai cu seamă evocarea atmosferei, a culorii locale, e inimitabilă. Toată acțiunea primului capitol se derulează într-un magistral joc de lumini și umbre, ca într-o adevărată piesă de teatru. Maniile aici se schițează, caracterele tot aici își dezvăluie contururile. O atmosferă misterioasă învăluie scena, începînd cu apariția bătrînului Costache și terminînd cu ireala reuniune din sala de sus, necrezut amestec de vulgaritate cultivată cu maliție și rafinament oriental; deasupra plutește totodată un senzațional de înaltă intelectualitate. Aerul misterios stăruie și în capitolul al doilea, dar pălește ușor la lu-

mina zilei. În fiecare erou se ghicește un „ce" enigmatic, fiecare incită curiozitatea.

Cartea este armonios construită și conflictul epic condus cu siguranță. Romancierul a renunțat aproape definitiv la aglutinarea pasajelor și imaginilor din alte articole și cărți, cum făcuse cu *Cartea nunții*. Excepție face capitolul al VI-lea ; atmosfera Bărăganului, în timpul vizitei făcute lui Pascalopol de Otilia și Felix, e realizată prin apelarea la universul cîtorva din poeziile publicate în 1937. Turma de bivoli, „un noroi negru, gros", ce „părea că se rostogolește moale dinspre zare spre trăsură, un noroi cald care fierbe și plesnește, făcînd să se miște domol suprafața lui..." duce gîndul spre *Herodot, IV, 8—9*, după cum omul călare „cu un băț în mînă,... aproape gol, cu pielea tot așa de neagră și de mînjită de noroi uscat ca și a bivolilor", amintește de *Fragment epic*. Descripția bălții cu apă verde, „mocnită, smîrcoasă, cum apare uneori în visele grele" spre care se îndreaptă mugind vitele însetate, reprezintă o transpunere în proză a poemei *Vînătoare*.

Din primul capitol al cărții, latent, un conflict se lasă întrezărit între Aglae Tulea și Costache, fratele ei. Gîndurile rostite pe jumătate, cuvintele aluzive, propozițiile insinuante dezvăluie dorințe mocnite. S-a analizat lupta clanului Tulea pentru acapararea moștenirii lui Moș Costache, însă cartea este construită pe două conflicte succesorale : unul se duce în jurul averii lui Costache Giurgiuveanu, celălalt macină familia Tulea, și el este adus inițial pe primul-plan.

Familia Tulea este antiteza familiei Giurgiuveanu, și nu s-a observat analogia perfectă, a construcției epice. În ambele familii, unul din membri se află într-o situație incertă : de o parte, Otilia, fiica, neînfiată, a celei de a doua soții, decedate, a lui Costache Giurgiuveanu, de alta, Olimpia. Olimpia, constată intrigat Felix, seamănă în mod izbitor cu Simion, dar repudierea de către părinte are cauze obscure. Cel mult se pot face supoziții. În amîndouă familiile, unul dintre membri dă semne vădite de avariție, la prima vedere identice : aici, Costache Giurgiuveanu, dincolo, Aglae Tulea. Tot ce Aglae Tulea insinuează a se petrece în casa lui Costache Giurgiuveanu are loc realmente sub acoperișul ei. Acțiunile — aprobate tacit de romancier și cititor — pe care ar vrea să le întreprindă Costache în vederea asigurării viitorului Otiliei,

blamate violent de Aglae, le face ea la scurt timp după aceea, cu revoltătoare seninătate, în favoarea lui Titi.

Premisele rivalității sînt de extracție balzaciană, și Felix le află tot de la Otilia: „... tanti Aglae n-a putut-o suferi pe mama și n-ar fi voit ca moș Costache să se însoare și încă cu o femeie cu copii din altă căsătorie. Papa ține grozav la copii, în felul lui, repet, și ei toți își pusese nădejdea că va crește pe Titi et Co. și le va lăsa averea."

Este cu adevărat Costache Giurgiuveanu un avar? Dacă privim lucrurile în absolut, sau chiar raportîndu-le la Aglae, moș Costache rămîne un amator, și avariția lui simplă culoare.

Aparențele sînt împotriva sa. Lui Felix, sub felurite pretexte, refuză să-i dea în întregime sumele de bani ce i se cuvin de drept. Tînărul găsește o dată un registru din care reieșea că pentru el se făcuse cheltuieli inimaginabile și rămîne uimit de mărimea veniturilor și a debitelor încărcate făcute în contul lui. Într-o zi, Felix îl surprinde pe bătrîn ascunzînd sub dușumea o mare sumă de bani. Altă dată, Giurgiuveanu, bolnav fiind, își face o rețetă. Prețul fixat de întîiul farmacist i se pare enorm, al doilea îi cere cu treizeci de bani mai mult, și bucuros moș Costache se reîntoarce la cel dintîi: economisise treizeci de bani. Această ultimă scenă e, de fapt, singura curat obiectivă, fiindcă în restul cărții percepem personajul prin optica celorlalți eroi. Doar spre sfîrșitul romanului, boala îl readuce pe bătrîn în cîmpul observației neutre. În fine, pus o dată în situația de a alege între Otilia și Aglae, Giurgiuveanu ia după oarecare ezitare apărarea fetei. Cînd e sfătuit de Pascalopol să-nfieze fata, acceptă „pe jumătate gură", dar cedează. Pe Costache îl irită mai cu seamă cupiditatea sorei lui, pretenția ei, exprimată nu o dată, de a-l moșteni. Nu întîmplător, după o masă copioasă servită la restaurantul pe care tocmai îl vînduse, bătrînul își dezvăluie gîndurile față de Felix: „Dacă nu mai sînt legi în țara asta și nu poți să lași ce-i al tău cui poftești, vînd mai bine. Dau eu cui vreau și dumnealor ia vîntul." Invariabil, la toate persuasiunile lui Pascalopol, răspunde monoton: „Am eu planurile mele cu Otilia mea!"

Observat din acest unghi, Costache e opus caracterului Aglaei, și e vădită simpatia cu care romancierul și cîțiva dintre eroi: Otilia, Felix și Pascalopol îl înconjoară, așa că semnele de avariție, comportamentul derutant, rar însă, rezervele sus-

gîndul îmbătrînirii : „...noi nu trăim decît cinci-şase ani !... Pe urmă am să capăt cearcăne la ochi, zbîrcituri pe obraz...", şi are încredinţarea unui sfîrşit pretimpuriu. Se află în gesturile Otiliei şi în vocea ei atîta tristeţe, trezesc gîndurile ei atîtea nostalgii şi după fiecare plecare stăruie în urmă un gol neaşteptat, accentuat de ultimele pagini. Melancolia se aşterne peste trecut, şi romancierul lasă un zîmbet, trist ca soarele de septembrie, să cadă peste Felix şi peste amintirile scumpe lui : „... într-o duminică, o luă pe strada Antim. Prefacerile nu schimbaseră cu totul caracterul străzii. Casa lui moş Costache era leproasă, înnegrită. Poarta era ţinută cu un lanţ şi curtea toată era năpădită de scaieţi. Nu mai părea să fie locuită. Cele patru ferestre din faţă, de o înălţime absurdă, înălţau rozetele lor gotice prăfuite, iar marea uşă gotică avea geamurile plesnite. Felix îşi aduse-aminte de seara cînd venise cu valiza în mînă şi trăsese de schelălăitorul clopoţel. I se păru că ţeasta lucioasă a lui moş Costache apare la uşă şi vechile vorbe îi răsunară limpede, la ureche : — Aici, nu stă *nimeni !*" Setea chinuitoare de evaziune, de călătorii nesfîrşite a intrat în sufletul acestei fete, alături de puritatea şi senzaţia de prospeţime iradiată de fermecătoarea ei personalitate. Negreşit, Otilia este un simbol, întruchipare a aspiraţiilor lui Felix însuşi. Şi din acest unghi este uimitoare asemănarea de substanţă dintre Felix şi Otilia.

Felix reprezintă, în stare embrionară, omul superior, care-şi canalizează întreaga activitate în încordarea tipică a voinţei spre un ţel anume. El vine în Capitală cu hotărîrea precisă de a urma Facultatea de medicină, dar nu-l încîntă o banală carieră de medic. Ambiţiile sale ţintesc mai sus : Universitatea, cariera ştiinţifică. Foarte bine şi cu o undă de melancolie sînt analizate frămîntările tînărului la apariţia întîiului său articol într-o publicaţie ştiinţifică străină. Merge pe stradă cu revista în mînă, într-o stare de beatitudine deplină. Lumea toată, i se pare, se uita la revistă, ştiind că e autorul unui articol : „Era indiscutabil fericit". Pentru el începe o existenţă nouă : aceea de cercetător şi autor. Indiferenţa simulată a colegilor îl zguduie şi-i determină un rapid şi complex proces de conştiinţă, în care descoperim ecouri ale biografiei romancierului : Felix „jură să lucreze şi să studieze atît încît la vîrsta cînd unii îşi dau doctoratul el să aibă îndărătul lui o activitate publicistică remarcabilă. Şi se hotărî totdeodată să-şi re-

prime orice vanitate și să nu mai comunice nimic nimănui, să nu mai amintească de scopurile lui, să se poarte în sfîrșit astfel, pînă cînd meritul lui va izbucni sigur și indiscutabil peste cîțiva ani." Viitorul îl vede sub semnul unei activități științifice neîntrerupte. La o întrebare a Otiliei — „Și ai să fii mulți ani ocupat așa?", răspunde imediat fără rezervă: „Cîțiva ani și din ce în ce mai mult. Cu toate astea, adevărata muncă productivă, științifică, nu va începe decît după ce voi termina studiile. Am de gînd să mă specializez, să devin un nume." Cînd, într-o zi, îmbrățișîndu-l, Otilia îi propune abandonarea totală plăcerilor cotidiene: „— Felix, gîndește-te bine și răspunde-mi. Dacă o fată ți-ar spune: am gust să cutreier lumea cu tine, să fac cele mai fantastice meserii, să ajungem dansatori în Mexic, ți-ai lăsa, iubind-o, rosturile tale, ai renunța la cariera ta, la studiile tale?", Felix o privește mirat, mai nevenindu-i să creadă că cineva îi poate pune asemenea întrebare.

În alți termeni, G. Călinescu readuce în discuție problematica *Luceafărului*. În Felix sălășluiește personalitatea de timpuriu orientată spre o activitate pozitivă, în care rolul principal îl joacă voința. „Singura carieră, își mărturisește gîndurile o dată, în care, ...un om normal, cum mă socotesc, poate ajunge în frunte, numai prin voință, este aceea științifică." Structural, un asemenea individ exclude aprioric, în materie erotică, dezlănțuirea pasională. El nu poate vedea în femeie decît un partener al propriilor aspirații: „Femeia o înțeleg ca tovarășă a aspirațiilor mele, ca un scop în același timp al tuturor sforțărilor", îi spune Otiliei, și fata îl înțelege, dar intuiește și puțina pricepere a lui Felix în materie feminină, prin ea vorbind Cătălina: „— Felix, nu cunoști bine sufletul feminin. O fată admiră un tînăr cu gînduri serioase, dar se obosește și adesea preferă oamenii mediocri. Are și ea idealul ei, acela de a plăcea cît e tînără, de a strînge pe bărbați în jurul ei. Un ambițios e puțin egoist, orice ai zice, și vrea să facă din femeie o icoană pentru uzul său personal", — și fraza Otiliei prefigurează iarăși destinul soției lui Ioanide. Voința tînărului îi inspiră fetei respect și o face să trăiască sentimentul mediocrității: „Noi, fetele, Felix, sîntem mediocre, iremediabil mediocre, și singurul meu merit este acela că-mi dau seama de asta". Și altă dată: „Tu ai o pro-

funditate care sperie o fată", iar „fetele admiră pe oamenii ca tine şi merg după oameni ca Stănică."

Luate, în substanţa lor, ca puncte de referinţă, cele două personaje reprezintă ipostaze familiare ale romancierului însuşi. Sub raportul aspiraţiilor, Felix şi Otilia se completează reciproc. Ele sînt două voci ale aceleiaşi conştiinţe, simboluri ale unor tendinţe ireconciliabile, ale unor aspiraţii antitetice; vocea lui Felix reprezintă tentaţia absolutului, a Otiliei, tentaţia efemerului, a cotidianului.

Felix şi Otilia sînt proiecţii ale autorului pe planul ficţiunii artistice, cum proiecţii călinesciene sînt şi Stănică, şi Pascalopol. Este vădit transferul permanent de substanţă de la un personaj la altul, greutatea delimitării precise a individualităţilor. Chiar la o lectură repetată, cele patru personaje nu se ţin suficient minte, *nu sînt memorabile,* ca să împrumutăm vorbele cu care G. Călinescu însuşi caracteriza eroii lui Mateiu Caragiale, ele sînt fantoşele unei imaginaţii pururea juvenile. Proiectarea în spaţiul artistic este un procedeu comun al izolării, folosit de solitarii statornici. Nu întîmplător, punînd pe Felix să privească o fotografie a lui din copilărie, romancierul îl face să trăiască senzaţia intervertirii sexelor. Reproducem pasajul şi pentru interferenţele biografiei călinesciene cu a eroului său: „Felix fu surprins să nu se recunoască în băiat, al cărui păr, de altfel, era dat peste urechi cu ajutorul unei panglici.

— Ăsta eşti tu — lămuri Otilia, arătînd pe fată — şi ăsta sînt eu — şi puse degetul pe băiat.

Într-adevăr, fata cu părul lung, cam bălai, şi cu rochie cu platcă, garnisită cu dantelă, avea trăsăturile lui, îndeosebi nasul drept. Bizară fantezie a părinţilor de care Felix îşi reaminti vag. Ştia că avusese părul lung, înnodat în panglici pînă la vreo trei-patru ani, şi că purtase adesea rochie."

Dacă mutăm acţiunea romanului cu zece ani mai tîrziu, în 1919, observăm că multe lucruri se potrivesc cu viaţa autorului. Nu trebuie să vedem în biografia lui Felix copia identică a tinereţii lui G. Călinescu, dar el a avut vîrsta lui Felix şi gîndurile personajului ale lui sînt şi i-au înfiorat tinereţea, opunînd o lume de vis unei existenţe solitare. În acest sens, *Enigma Otiliei* este, pe plan artistic, compensarea unei adolescenţe frustrate, a unei copilării umile, eliberare de himerele tinereţii.

Otilia și Pascalopol, Stănică și Felix au o copilărie cu note comune : sînt orfani și duc nostalgia unei familii. Există un transfer de substanță continuu, ducînd, uneori, pînă la identitate în limbaj. Iată o scrisoare a lui Felix adresată Otiliei, scrisă în stilul bombastic al lui Stănică : „Dragă Otilia, Plecarea ta neașteptată, hoțească, a zdruncinat în mine, la început, toate credințele. Aveam o rațiune în viață și îmi îndeplineam datoria cu sfințenie față de ea. Și tocmai tu m-ai înșelat, așa cel puțin mi s-a părut..." etc.

Într-o anume măsură, Felix și Stănică Rațiu sînt variante valahe ale lui Julien Sorel. Amîndoi manifestă încredere nestrămutată în propriile lor forțe. Aflat la antipodul lui Felix, Stănică reprezintă ipostaza pătrunderii în viață nu atît prin îndrăzneală, prin efracțiune, cît mai ales prin femei. Nu întîmplător propune Otiliei „o uniune de concepții" : „Ei, cum ne-am înțelege noi ! Dumneata ai mult din caracterul meu ! Ești liberă, independentă, lipsită de prejudecăți." Romancierul urmărește tumultul interior al nerăbdării, mecanica înfrigurată a mașinațiunilor gîndirii, și foarte rar Stănică e lăsat să se desfășoare obiectiv : de două-trei ori în casa Aglaei și o singură dată în timpul vizitei făcute la tanti Agripina. În rest, se confesează lui Felix, și tînărul îl ascultă amuzat, plictisit ori enervat, dar cu ură niciodată.

În fața lui Felix, mai totdeauna, Stănică „răsare ca din pămînt", este epitetul cu care-și însoțește romancierul acest personaj caracterizat prin ubicuitate. O dată, la colțul unei străzi, Stănică „răsări ca din pămînt" ; într-o seară, Felix simte mîna lui Stănică strîngîndu-i brațul la colțul altei străzi, Stănică apare pe neașteptate în camera lui Felix, e găsit, în fine, oriunde. Privind lucrurile unilateral, am fi înclinați să vedem în Stănică Rațiu ipostaza smîrcului. Vin, în sprijinul afirmației, gînduri ale personajului însuși, dezvăluite cu oarecare cinism, optica prin care el judecă acțiunile celorlalți : „Tînărul, adică Felix, zice el într-un rînd, e pezenvenghi, a prins mișcarea. Trăiește cu Otilia și stoarce bani de la moșier. Asta ajunge departe, să vedeți. O să-l moștenească și pe moș Costache." Și cu alt prilej, adresîndu-se direct lui Felix : „Să fi fost eu în locul dumitale, azi Otilia era metresa mea și aș fi stat eu cu ea acolo frumos în brațe, în locul lui Pascalopol". În realitate, Stănică prefigurează pe Gaittany, fără demnitatea acestuia : „Eu sînt ca un doctor, înțelegi ? Eu am con-

tact cu toate clasele sociale." Cu multă simpatie îl caracterizează pe Stănică romancierul însuşi. Stănică, în ascendenţa căruia se aflau albanezi veniţi de peste Dunăre, „era un sentimental cu instincte casnice, bucuros de a se vedea înconjurat de o numeroasă familie. Din păcate, sentimentalismul lui familial se complica cu o mare lăcomie de a-şi face o situaţie prin familie, de a moşteni, de a căpăta." Stănică suferă de o anume atrofiere a sentimentului voinţei, mulţumindu-se „cu mediocritatea lui liberă şi sigură, în aşteptarea unei lovituri". Rudele îi socotesc aşteptarea legitimă. Totul este scos din analiza minuţioasă a castei din care face parte Stănică, şi acesta este rostul descrierii vizitei lui Stănică în familia sa. Familia e de părere că totdeauna „căsătoria unui bărbat trebuie să fie condiţionată numai de avere", prin avere înţelegîndu-se lucruri fabuloase : „Prin urmare, Stănică, în ciuda sincerităţii sentimentelor lui pentru Olimpia, la început, fie şi sub formă nestabilă, se simţea vinovat de a fi călcat regula şi se temea să înfrunte ochii ironici ai rudelor." De aici vine agitaţia sa şi, folosind eufemismele, el încearcă să-i motiveze Olimpiei comportarea : „Iubirea mea... eu îţi apăr interesele tale, mă zbat pentru ele. Stau acolo ca să observ, ca să iau măsuri." Comportarea îl intrigă pe Felix, care nu-şi dă seama de intenţiile avocatului şi nu şi le poate explica. Şi o face autorul : „Stănică nu urmărea nimic special, aştepta, numai, înfrigurat lovitura care să-i schimbe cursul vieţii. Această relativă gratuitate a activităţii lui îl făcea fecund în idei şi ascuţit în intuiţii, ca pe un adevărat artist. Stănică era pretutindeni, întreba de toate, dădea sfaturi în toate direcţiile, era frate, părinte, consilier pentru orice, înduioşîndu-se de propriile lui improvizaţii sentimentale."

Pascalopol întruchipează opulenţa de vis a lui G. Călinescu. Situaţia materială prosperă îi dă posibilitatea satisfacerii capriciilor Otiliei. Cu puţin sînge grecesc în vine, Pascalopol este un epicureu rafinat, fin psiholog. A renunţat la studii pentru a-şi îngriji mama şi moşia, după moartea tatălui. Resemnarea îi e tristă, ca şi viaţa pe care o duce : „Vezi dumneata, domnule Felix, venim în lume cu gînduri mari, facem sforţări, dar cînd să înfăptuim, o datorie neprevăzută faţă de ai noştri ne împiedică. Atunci nu ne mai rămîne decît să dăm cale liberă altora şi dacă se poate să-i ajutăm. Un

astfel de ratat sînt şi eu, însă vreau ca aspiraţiile mele de natură artistică să le realizez în domnişoara Otilia."

Cele patru personaje se înţeleg, se completează unele pe altele şi îşi găsesc justificări reciproce. Să ne amintim, de pildă, simţămintele de prietenie şi gelozie, de stimă şi simpatie inexplicabile pentru Pascalopol, trăite de Felix, la moşia acestuia şi mai înainte, în timpul vizitelor în casa lui moş Costache, după cum sfaturile date de moşier lui Felix : „... a vă căsători acum e o nebunie, crede-mă. Sînteţi prea tineri şi nu vă cunoaşteţi bine unul cu altul. Pe domnişoara Otilia eu o cunosc bine. E ca o rîndunică : închisă în colivie, moare. Aşteptaţi să fiţi majori, să vă faceţi cariera..." sînt asemănătoare cu gîndurile exprimate de Otilia însăşi şi, de fapt, şi cu convingerile intime ale lui Felix.

Fantezie epică şi livresc

În anul următor apariţiei romanului *Enigma Otiliei*, G. Călinescu a arătat un interes sporit literaturii de pură fantezie epică. El iniţiază în acest sens în *Jurnalul literar* (nr. 10/5 martie 1939) un experiment literar şi formulează nişte consideraţiuni teoretice, care îşi menţin prospeţimea.

G. Călinescu pleca de la constatarea că romanul românesc „suferă de lipsa invenţiei" : „Scriitorul român este terorizat de ideea *observaţiei* (s. aut.). Critica are oroare de «senzaţional», de «poliţienesc» şi denunţă îndată pe culpabili." Călinescu argumenta că literaturile europene cu realizări fundamentale în romanul de observaţie au şi romanul senzaţional pur epic, şi dădea exemplul Franţei ce-l avea pe Balzac dar şi pe Dumas-Père. Şi conchidea : „Imaginaţia curată exercitează în însuşirea epică şi dă acel interes acut pe care omul îl are pentru orice visare". Intenţia criticului mergea, după cum se vede, în direcţia unei proze fantastice în genul poves-

tirilor extraordinare ale lui Hoffmann sau Poe. În același număr al *Jurnalului literar*, G. Călinescu publica primul capitol „absolut improvizat" al romanului sau nuvelei senzaționale *Misterele castelului din Tristenburg*. Colaboratorii și criticii erau invitați să participe la acest joc superior intelectual și să redacteze urmarea pe care o întrevedeau : „Se cere dar, preciza G. Călinescu, repeziciune, promptitudine a imaginației și darul de întrevedere în cursul improvizației a liniilor organizației viitoare. În fond, aceasta trebuie să fie însușirea romancierului, temperată prin observație." Capitolul imaginat de G. Călinescu își desfășoară acțiunea în anul 1848, în minusculul principat de Tristenburg, așezat lîngă ocean. În castelul asupra căruia plutește un destin damnat, sosesc într-o noapte trei misterioși străini. Vizita le era așteptată. Accentul e pus pe sugerarea atmosferei sumbre, de Ev Mediu întîrziat.

Concluziile finale (expuse în *Jurnalul literar* nr. 17/23 aprilie 1939) sînt mai sceptice „...noi urmăream să căpătăm o narațiune care să ne pasioneze epic prin neprevăzutul, dar și prin logica momentelor" — însă rezultatul a fost altul : „Mentalitatea în genere a autorilor români nu este epică și înclinarea lor nu este spre construcție, ci spre contemplare. Romanul nostru a devenit un lung basm, un lung poem fără altă rațiune decît aceea a călătoririi în fantastic. Iată motivul pentru care găsim inutil a-l mai continua. Alecsandri avea dreptate : românul e născut poet."

După izbucnirea războiului, la Iași, „într-o fază de izolare desăvîrșită", G. Călinescu imaginează narațiunea *Fata răpită* (*R.F.R.*, nr. 7/iulie 1946). Fragmentul publicat urma să fie începutul unui roman „cu aspect polițienesc, dar cu aurării de Vita-Nova". Intriga se derula în jurul dispariției din Iași a unei tinere fete, fiica unui profesor „foarte hrănit cu cărți bune și naiv". Interes prezintă descrierea străzii Toma Cosma (apărută și în *Vremea*, nr. 719/10 oct.1943, sub titlul *Iași ; strada Toma Cosma*). Ea ilustrează artistic aserțiunea formulată în *Istoria literaturii române* (compendium) : „...orașele românilor sînt niște mari sate" —, dovadă suplimentară a marii noastre vechimi. Romanul „ar fi fost un prilej de reconstrucții lirice și de senzații rare", dar a fost abandonat, deoarece, motivează prozatorul, „mi-am zis că poezia e poezie și proza e proză și un român nu-i născut să fie fantast".

Scrierile grupate în volumul *Trei nuvele* (1949) apărute în cursul anului 1948 în *Națiunea* și *Viața românească* subliniază încă o dată cît de subțire este linia ce desparte caracterul romanesc al *Vieții lui Mihai Eminescu, Ion Creangă* și îndeosebi *Istoria literaturii române...* de literatura propriu-zisă. *„Iubita" lui Bălcescu* și *Catină damnatul*, nuvele de atmosferă în primul rînd, sînt construite, una pe o vorbă memorabilă, alta pe un gest simbolic. Acțiunea amîndurora se desfășoară cu puțin înaintea izbucnirii revoluției de la 1848.

„Iubita" lui Bălcescu reface balzacian interioarele epocii. Pretextul îl constituie sosirea la o soareà dată în casa iluminatului boier V. a doi tineri, și tot accentul cade pe sugerarea atmosferei febrile, premergătoare evenimentului. Unul din ei, înalt, slab, palid, dansează cu o demoazelă serdărească, turburată de nostalgia întrezărită în ochii interlocutorului, întreaga scenă fiind clădită pe sensul sibilin al cuvintelor. Tînărul mărturisește a fi îndrăgostit de o foarte frumoasă femeie ; demoazela bănuiește în confesia tînărului o aluzie indirectă, dar spre dezolarea ei află că iubita tînărului „se cheamă România". Totul e „adevărat". Propoziția memorabilă a lui Bălcescu : „Iubita mea se cheamă România" se află într-o scrisoare a acestuia către Vasile Alecsandri iar neverosimilitatea discuției dintre Bălcescu și serdăreasă e numai aparentă. *Catină damnatul* reconstituie, prin antiteză cu prima, Bucureștiul acelor ani, și scenele fundamentale sînt exterioare. Plimbarea fraților Catină în amurgul primăverii lui 1848 e un pretext de a reface, cu pasiunea de anticar a lui Odobescu, ambianța Podului Mogoșoaiei. O întrunire conspirativă are în centrul ei nervozitatea așteptării înnoirilor social-politice. Pe acest fundal regenerator se proiectează drama individuală a poetului. Ftizic, simțind apropierea sfîrșitului, Catină își dăruie energia revoluției. Pe ulița Lipscanilor, urcat pe o masă, poetul citește proclamația în versuri : „Fraților, timpul mîntuirii noastre a venit...", în vreme ce mîna desfășura simbolic o batistă pătată de hemoptizii. Culorile roșu-alb, roșu-negru, se contrapunctează, și un joc de umbre, lumini și gesturi solemne înfășoară asemeni faldurilor unui steag acțiunea.

În *Noi vrem pămînt*, nota livrescă e mai vădită, și narațiunea nu se ridică la nivelul celorlalte. Se fac simțite influențe, Duiliu Zamfirescu mai ales. Inspirată de răscoala

din 1907, nuvela pune accentul pe notarea reacțiilor clasei feudalilor. Autorul își însușește punctul de vedere al Valentinei, tînăra fată întoarsă de la studii din Paris, la conacul mosieresc. Fata e zguduită de discrepanța violentă dintre eleganța celor din clasa cărora le aparține și lipsa de fast a imobilelor. Descrierea interioarelor ca și resentimentele Valentinei amintesc descripția conacului lui Gh. Eminovici și comentariul lui G. Călinescu însuși din *Viața lui Mihai Eminescu.*

Și aici, contrastul joacă rolul principal, premisele fiind schițate din primul moment. Valentina e atrasă de chipul pastoral al lui Niță, un flăcău de 17-18 ani, „frumos ca Narcis", și rămîne apoi absorbită în contemplarea frumuseții unui florințel oprit o clipă pe cerdac. Niță observase scena și pătrunde în cameră să-i aducă pasărea. Strigătul de groază al fetei apăsată de coșmarul nopții precedente are valoare de simbol. Rostul lui e de a sugera incompatibilitatea apropierii dintre cele două clase sociale.

Necunoscut, ultima nuvelă a lui G. Călinescu, apărută în *Contemporanul,* în octombrie 1952, rămîne un reportaj despre moravurile electorale dinaintea întîiului război mondial, cu cîteva scene memorabile și, pînă la un punct, reface artistic ideea lui I. L. Caragiale, din *1907. Din primăvară pînă în toamnă,* privind lipsa de principii a partidelor politice românești.

Suportul epic îl formează călătoria de propagandă într-un județ a noului candidat la deputăție, Adam Celăreanu. Profesor la un liceu provincial, trecut de patruzeci de ani și celibatar, Adam Celăreanu e zguduit de evenimentele răscoalei din 1907. Familiarizat cu metodele exacte din științe, anchetează pe cont propriu situația, și „constatările sale fură înspăimîntătoare". Propunînd soluții radicale cu o naivitate incredibilă, Adam Celăreanu se face numaidecît cunoscut în cercul politicienilor și se lasă convins a candida la colegiul al III-lea, pentru un loc rămas vacant: spera „că de la tribuna parlamentară va putea vorbi țării întregii". Însoțit de Nicu Electoru, pleacă în turneu electoral, și două scene: sătenii bînd, seara, țuică la o cîrciumă și popasul într-o casă de țărani par coborîte din *Desculț.* Din reacțiile profesorului se vede numaidecît intenția lui G. Călinescu de a-și șarja eroul, dar caricatura devine bufă din clipa în care Adam Celăreanu, sechestrat în casa domnului Nicu, își privește

propria-i înmormîntare. Un amănunt : vizitîndu-l pe prinţul Vlad Mircea Negrescu, profesorul întîlneşte în casa acestuia pe madam Farfara, „mama viitoarei doamne Valsamaki-Farfara, notorie pentru marele ei talente genealogiste..."

Bietul Ioanide

Enigma Otiliei era o carte clasică în maniera realistă a secolului trecut. *Bietul Ioanide* surprinde prin structura lui modernă, armonioasă sinteză, unică în dezvoltarea romanului romînesc, a trei elemente romaneşti : metoda lui Balzac, tehnica narativă proustiană şi dialogia modernă. Toate se împletesc într-o proporţie absolută şi peste toate se aşterne personalitatea unificatoare călinesciană atît de adînc, încît *Bietul Ioanide* aduce în lumea operei de artă perfecţiunea sferei.

Întîlnim şi acum personaje luptînd pentru realizarea ţelurilor cu acea încordare a voinţei tipic balzaciană, dar reţinem îndeosebi paginile de rară poezie a străzilor, a clădirilor, ori inefabilul interioarelor. Din notarea detaliilor arhitectonice, din descrierea mobilierului, a culorii, şi indicarea aşezării lui, salonul lui Saferian Manigomian se transformă într-un cosmos, sugerînd un anume prezent şi trecut : „Era o încăpere foarte mare şi înaltă, de tavanul căreia atîrna un gigantic lustru de alamă, autentic bisericesc, cu douăzeci şi patru lumini electrice. Pe o latură se afla o sofa lată şi scundă (sofaua lui Saferian), învelită cu un covor oriental, peretele respectiv fiind el însuşi acoperit cu un şal turcesc bătînd în nuanţa tutunului uscat, iar de o parte şi de alta, cîte o fereastră înaltă acoperită cu draperii de pluş roşu. Aproape îndată lîngă unghiurile odăii, către acest perete, cîte o uşă cu două batante se deschidea către alte odăi laterale, uşi încununate de cîte un fronton grec foarte complicat, cu detalii, şi vopsite cu un lac alb impecabil, contrastînd cu

sîngele închegat al zugrăvelii. Pe unii din pereţii cu uşă albă, deasupra unei mensole-altar de marmură, se vedea o excesiv de mare oglindă veneţiană, încadrată într-o ramă îngustă de argint afumat, şi astfel înclinată încît transporta tot interiorul salonului într-un plan adiacent nebulos şi la un cot mai înalt." Undeva, printre mesele de metal încrustat şi intarsiat, printre bergerele franceze de stil Aubusson şi sumedenia de picturi reprezentînd peisaje orientale, se simte gustul îndoielnic, sugerat cunoscătorului de două imense portrete de femei, pictate în maniera lui Mirea şi Stoenescu. Prea numeroasele fotolii, cele cîteva zeci de sfeşnice îngrămădite într-o vitrină, vrafurile de ediţii din secolul al XVIII-lea, teancurile de chilimuri şi covoare persane împăturite şi întoarse pe dos incită nu numai curiozitatea cititorului, dar dau salonului lui Saferian puţin din atmosfera fetidă a „casei cu molii" : „mirosea în aer a cafea, dar şi a ceva putred şi descompus".

Metodei balzaciene i se alătură tehnica proustiană a nararii. Relativ des, G. Călinescu introduce în realitatea prezentului amintirile aşa cum le recheamă în conştiinţă memoria involuntară. Procedeul e folosit atît de autor, cît şi de eroii săi. Cînd un personaj are o anumită comportare, autorul intervine, divagînd, şi oferă fapte ce explică amintita conduită. Cînd, de pildă, un constructor îi aduce lui Ioanide la cunoştinţă : „Domnule arhitect, a căzut Varşovia !", Ioanide, „picat din alte sfere", îl priveşte fără a înţelege şi răspunde cu nevinovăţie : „— Şi ce dacă a căzut Varşovia !" Abstracţia lui Ioanide, poate trezi nedumeriri, şi atunci intervine autorul. El face o „paranteză" — cum ar zice Camil Petrescu —, explicînd o mai veche teorie a arhitectului, conform căreia acesta clasifica indivizii în oameni metafizici şi oameni pragmatici. Un metafizic în concepţia lui era — spre deosebire de pragmatic, care înţelegea viaţa numai „fenomenal" — un om cu năzuinţa abstragerii din cotidian, preocupat fiind numai de liniştea gîndurilor sale : „Omul metafizic e viclean, zicea Ioanide, îţi rîde, se face că te ascultă, trece pe stradă uitîndu-se în dreapta şi în stînga, în fond e absent. Se preface ca să scape de contingenţe." Alteori, un cuvînt, o întîmplare povestită de cineva, ivirea în discuţie a unui nume trezeşte în mintea interlocutorului cele mai felurite scene şi întîmplări, şi autorul le transcrie întocmai.

În fine, dialogia este subordonată epicului. Fraze întregi comprimă, reținînd esența, numeroasele dialoguri sau monologuri. Caracteristic este începutul cărții, a cărei tehnică nu e cu nimic mai prejos de a lui Thomas Mann, de exemplu : „Cînd Gaittany aminti lui Ioanide că a doua zi urmau să se întîlnească la cinci, la ceaiul oferit de Saferian Manigomian, Ioanide protestă cu o vehemență crescîndă. (—Dar ai spus că vii ! — obiectă zîmbind deconcertat Gaittany.) Nu înțelesese bine, sau aruncase vorba din politețe, fără a medita mai mult, pretindea el. Și intră într-un șuvoi de explicații, cu mult prea abundente. Casa lui Manigomian nu-i plăcea, prea multa iarbă din curte îi deștepta imaginea cimitirului, individul avea prea mare respect de vegetal și lăsa scaietele să crească în crăpături de trotuar. Totdeauna spusese că arhitectura trebuie să se purifice de orice natură vie. Intrarea cu coloane de tencuială îi făcea rău. — Sinistru !" Etc., etc.

Prin numeroasele personaje aduse în scenă, prin multitudinea problemelor puse, prin varietatea unghiurilor de percepție și mediul social observat, primul capitol al romanului, construit pe trei coordonate esențiale, recheamă prin analogie, la scară redusă, începutul epopeii *Război și pace*. În salonul lui Manigomian, romancierul regizează o reuniune mondenă. Pe mari scaune încrustate în sidef, Panait Sufletel, Dan Bogdan, Ion Pomponescu, Bonifaciu Hagienuș, Andrei Gulimănescu, Gonzalv Ionescu, Dinu Gaittany, intelectuali „putrefiați de cultură", alături de Angela Valsamaki, Smărăndache, Smărăndăchioaia, așezați în cerc în jurul sofalei pe care se afla întins stăpînul casei, făceau conversație. Centrul atenției era, bineînțeles, Ioanide ; el, informa Gaittany societatea, nu putea veni „luna asta", la Manigomian, „fiindcă îl supără apusul soarelui". Discuțiile servesc romancierului în analiza lui Ioanide pe fețe felurite. Deocamdată sumare, caracterizările incită curiozitatea, dar folosesc în aceeași vreme luminării colțurilor ascunse ale sufletului celorlalte personaje.

Toți cad de acord că Ioanide este un original, dar sub originalitatea acceptată de toată lumea, interlocutorii încearcă a descifra nuanțele care, adunîndu-se în jurul arhitectului, să permită conturarea și șlefuirea imaginii de impuritățile accidentalului.

Ioanide este un epicureu, nu disprețuiește sexul opus și „dispare" deseori de acasă cu fete : „El e Ahile, aruncă o vorbă

Sufleţel, în veşnică expediţie erotică, filozoos, iubitor de viaţă". Spre indispoziţia lui Pomponescu, fost şi viitor ministru, Dan Bogdan îl socoteşte pe Ioanide „cel mai mare arhitect pe care l-am avut", „un geniu" : „Ioanide nu-i un profesionist, el visează lucruri, poate imposibile la noi, care însă sînt normale în altă parte. Eu mă mir că nu se duce în străinătate." Îi este disecată, în continuare, viaţa familială. „Cleric vagant", Ioanide se lipseşte de o locuinţă particulară pentru voluptatea de a locui un timp anume, prin clauze introduse în contract, în casele ce le construia altora. Căsătorit (soţia lui „e o femeie foarte fină" — Pomponescu ; „a fost o frumuseţe rară" — Valsamky), Ioanide are doi copii adolescenţi, dar nu iese niciodată cu ei. Sfărîmat sub loviturile grave ale pendulului, primul tablou se închide cu apariţia lui Ioanide.

În acest al doilea tablou, atenţia prozatorului se fixează asupra asistenţei. Cineva începe o discuţie banală, şi convivii participă cu deferenţă, însă fiecare îl caracterizează mental pe arhitect, dîndu-şi frîu liber resentimentelor, şi gîndurile fierb. Contemplat ca un obiect de Gonzalv Ionescu, invidiat de Pomponescu pentru „nepăsarea-i copilărească", privit cu complicitate de Hagienuş, care-l surprinsese în dimineaţa aceea îmbrăţişînd-o pe Sultana, fiica lui Saferian, Ioanide mănîncă smochine, îi priveşte în treacăt pe Gonzalv şi Gaittany, cu nepăsare pe ceilalţi şi complet absent monologhează, surîzînd interior : „În Asiria aş fi avut de lucru, nici vorbă. Aş fi ridicat Babilonul pe Euphrat, zidind în cărămidă şi bronz. Nu mă-ncurcam cu reparaţii. Scobeam un şanţ uriaş în chip de pătrat, umplîndu-l cu apă şi, din lutul respectiv, scoteam cărămida cu care clădeam zidul exterior. În mijlocul pătratului aş fi construit un turn ameţitor, punînd paralelipiped peste paralelipiped. Lipeam peste tot basoreliefuri colosale şi monştri de teracotă."

Consultarea impacientată a ceasului de către Gaittany, ridicarea şi salutarea asistenţei cu „nuanţele cele mai dulci cu putinţă" constituie prilejul plecării majorităţii. Rămîn cinci inşi ce se privesc unii pe alţii din felurite, precizează autorul, „unghiuri morale de vedere". Ioanide se uita „discret interogativ" în ochii lui Saferian ; Sufleţel, care pusese ochi pe direcţia unei pinacoteci, schimba „priviri suspecte" cu Hagienuş, funcţionar în minister, de avizul lui depinzînd numirea ; Gonzalv

Ionescu aştepta, pîndind pe arhitect, în speranţa că acesta îi va divulga o ştire. Şi peste întreaga scenă curge o convorbire pe motive banale.

Considerat geniu uneori, contestîndu-i-se violent orice valoare alteori, Ioanide este în realitate un filosof din familia lui Şun. „Dumneata, i se adresează el lui Gaittany, poţi să rîzi, un om ca mine, care se izolează, vede universalul şi ignorează particularul". Nici vorbă, Gaittany nu-l înţelege, şi din relatarea Angelei Valsamaky, cum că, odată, arhitectul, cu buzunarele pline de cireşi cărnoase culese dintr-un pom aflat lîngă un mormînt, îi spusese : „Madam Farfara, am să-ţi spun un secret : Am mîncat din bunica dumitale", asistenţa reţine amuzată doar bizareria omului. Reflecţia lui Ioanide ilustra grav ideea filosofică mai generală a interdependenţei regnurilor, observată şi de Şun : „Din lemn se fac leagănul şi sicriul, şi sîngele nostru se scurge din nou în nimic prin vinele pomilor".

Toată substanţa romanului aici este condensată, şi primul capitol sugerează structura lui compoziţională. Materia epică a cărţii e absorbită de trei momente fundamentale, în jurul cărora se organizează reacţiile eroilor şi le determină atitudinea faţă de mediul ambiant. Prima parte e statică ; personajele aşteaptă intrarea în scenă ; se schiţează caracterele, se conturează pasiunile, se sugerează viitoarele linii de dezvoltare ale conflictului. Pe eroi, deşi trăiesc în mijlocul unei lumi concrete, determinată istoriceşte, mediul înconjurător îi lasă indiferenţi. Infiltrarea germenilor ciumei, ca să folosim metafora lui Camus, marchează următoarea etapă epică ; acţiunea se precipită, ritmul e viu, tensiunea febrilă ; viaţa socială pătrunde în viaţa eroilor, pentru unii cu consecinţe tragice. După extirparea flagelului, eroii se străduiesc să revină la viaţa şi habitudinile lor, izolîndu-se iarăşi în mijlocul evenimentelor politice, şi romanul revine la compoziţia iniţială.

Citadine prin excelenţă sînt romanele călinesciene, dar de la *Cartea nunţii* la *Bietul Ioanide* e vizibilă continua lărgire a mediului. Prin conexarea unor variate zone de investigaţie epică — o singură secvenţă, de exemplu, din capitolul al III-lea, înfăţişează o concisă „viaţă de ţară" —, *Bietul Ioanide* devine o amplă frescă socială a României, puţin înainte şi în timpul izbucnirii celui de al doilea război mondial. Cei care au remarcat lipsa suportului epic al romanului

n-au observat că tocmai timpul istoric, riguros determinat de romancier, imprimă cărții ritmul lui.

Mulți s-au înspăimîntat de compoziția stufoasă a cărții, dar intelectul e turburat să descopere dincolo de aparențe schematismul clasic al marilor romane. Cartea nu e un acvariu, un posibil dosar de existențe, ci pinacoteca umanității unei epoci, o incursiune monografică în sufletul unor oameni eterni, studiați pe latura lor categorială de prototipi, de numeni. În acest sens, romanul este opera unui moralist, care construiește caractere în maniera lui La Bruyère, dar cu tehnică modernă. Lumea imaginată e pusă în toate situațiile posibile, privită prin ipostaze comice sau tragice, scăldată în umbre și lumini cu scopul, nedeclarat, de a-i studia umanitatea.

Cu *Bietul Ioanide* pătrunde, pentru prima dată în literatura noastră, *intelectualitatea română* în ansamblu, ca grupare, categorie socială.* *Bietul Ioanide* reeditează în alte coordonate geografice și istorice lumea lui Proust. În paginile cărții evoluează miniștri, profesori universitari, consilieri, specialiști în cultura antică, arhitecți, pictori, negustori rafinați, aproape esteți, oameni, într-un cuvînt, subțiați prin cultură, cu voluptatea colecționării tablourilor bune, a vestigiilor antice, a mobilelor fine, a cărții rare. Toți citesc și vorbesc în două, trei limbi ; specialiștii cunosc și limbile clasice.

Ce se observă numaidecît este relativa lipsă de tradiție a acestei intelectualități. E foarte posibil ca strămoșii lui Dinu Gaittany să fi stăpînit vreo găitănărie pe una din ulițele lăturalnice ale Bucureștilor din veacul trecut, asemeni jupînului la care fusese calfă Tudose, hagiul, iar nepotul, lustruit prin studii superioare, și-a occidentalizat numele. Unii : Gonzalv Ionescu, Bonifaciu Hagienuș sînt de proveniență mai recentă, nașterea lor fiind contemporană — onomastica e o dovadă — cu lumea eroilor lui Caragiale. Alții : Gulimănescu, Dan Bogdan își trădează originea rurală. Fiu de preot, Ermil Conțescu și rudele lui alcătuiesc o forță socială covîrșitoare. Bărbații urmaseră profesii intelectuale solide, femeile de asemeni. Toți erau profesori universitari, directori în ministere,

* Cine a răsfoit publicistica lui G. Călinescu nu poate fi surprins de ambiția romancierului ; ea e legitimă. Pe o distanță, anterior, de peste un deceniu, Aristarc analizase teoretic cele mai diferite tipuri de intelectuali, în numeroase *Cronici ale mizantropului : Despre ratare, Patru moduri, Nu te canoni, Să omorăm timpul etc., etc.*

directori de bănci ; profesoare în licee, farmaciste, dar toți aveau oroarea ineditului. În substanța lui, Conțescu este un Ion intelectual : „Așa precum agricultorul caută să aibă cît mai mult pămînt și să-și consolideze prin moștenire, alianță și cumpătare, patrimoniul, familia Conțescu își adjudeca posturile din învățămînt (facultăți, politehnici, laboratoare)". Clanul Conțescu constituia o viguroasă colectivitate, și eventualitatea pătrunderii unui intrus era exclusă aprioric.

În lumea intelectualității circulă, fără a permite vreo apropiere, *aristocrația românească*. Descendenți ai familiilor voievodale românești, ca prințesa Hangerliu, cultivau legături de rudenie cu vechi familii din întreaga Europă. Bătrîna nutrea ambiții nemăsurate de putere ; își presăra vorbirea cu fonetisme muntenești : „dă ce, pă ce", profera înjurături mustoase : „tu-ți Paștele mă-ti", „crucea mamei lui", afișa un aer de autentică prințesă română, inițiia intrigi politice și visa „restaurarea dinastiilor române, adică a ei". Ilustra familie aduce pe lume exemplare „de esența imbecilității", ca Max Hangerliu, un Pașadia modern, minus studiile aceluia.

Alături de vlăstarele cu sînge voievodal în vine, își duceau existența urmașii feudalilor mici și mijlocii, a căror spiță cobora pînă spre veacul lui Grigore Ureche. Familiile Farfara și Valsamaky se înrudeau, prin diferite alianțe, cu personalități proeminente ale istoriei literare : frații Golești, Grigore Alexandrescu, Alecsandri și urmăreau, documentar, arborele genealogic cu cîteva secole în urmă. A intra într-o asemenea familie fusese visul lui Mateiu, fiul mai mare al lui Caragiale. Familiile alcătuiau un cerc de oarecare lărgime, dar închis cu cerbicie și „înzestrat cu arhivă scrisă, orală și iconografică". Aproape toate păstrau piese mobiliare de epocă, volume în chirilică, fotografii multe și portrete ale strămoșilor. La începutul secolului al XX-lea, familiile feudale se transformaseră într-o „pătură cu aparențe de burghezie", în mici proprietari rurali cu numele formate din două părți : Teodorescu-Flămînzi, Mușescu-Ciumulești ș.a., magistrați în prăfuite tîrguri provinciale, funcționari, călugări... În *Bietul Ioanide*, aristocrația rămîne deocamdată pe un plan secund.

În fața ochiului critic sare îndată efortul romancierului de a clasifica indivizii pe categorii morale și caractere. Bonifaciu Hagienuș, de pildă, făcuse studii eminente, își luase doctoratul la Bonn în limbi orientale și cînd mergea în străinătate

era primit cu stimă de mulți iluștrii oameni de știință. Cunoștințele sale erau extraordinare, biblioteca lui adăpostea exemplare unice * în țară, și omul putea să citească și să comenteze, ori să dea sugestii nu mai puțin surprinzătoare, în descifrarea unor inscripții dificile. „Știa tot ce se putea ști, fiind extrem de disociativ", însă scrisul îl înhiba. Nu se încumeta să treacă „de titlul lucrării".

Un leneș identic era și Suflețel Panait. Consilier de stat, Suflețel nu avea obligația de a presta un servici de birou, ci lucra acasă „tihnit și fără grabă", într-un costum de haine aflat „în ultimul stadiu al eroziunii", la întocmirea unui corp de inscripții latine despre Dacia și a unei culegeri de documente medievale în limba latină. În doi ani de zile redactase numai două coale ; sub raport științific, lucrarea era ireproșabilă, și specialiști străini o recenzaseră cu multe laude. Data probabilă a terminării lucrării era foarte relativă, și toată lumea, inclusiv forurile competente, acceptau lucrurile ca normale.

Înrudit prin origine cu ceilalți, Andrei Gulimănescu, profesor la Facultatea de drept, era, privind lucrurile profesional, un descendent al lui Cațavencu. Nu profesa totuși avocatura. N-avea ticuri, ci gusta doar voluptatea „de a trăi pe picior mare". Își pregătea atent cursurile, „repetîndu-le cu îmbunătățiri", cumpăra cărți „din instinctul obligației profesionale" și le citea precum alții gazetele. Specialist eminent era și Dan Bogdan, fiul unui țăran sărac din Buzău. Studiile de fizică le-a făcut la Hamburg și Viena. Cultura n-a rămas fără efecte : i-a agravat „toate tarele spiritului moral, făcîndu-l sastisit, întortocheat, disimulat pînă la agasare."

Deși de origine comună, între cele două tipuri de intelectuali diferențierile temperamentale sînt notabile. Ultimii doi

* Subteran, în textul romanului pulsează, pentru cine cunoaște părerile anterioare ale romancierului, un substrat polemic. Cartea ilustrează artistic — avem în vedere numai paginile referitoare la intelectuali — aserțiunile călinesciene formulate pe antiteza : Occident = civilizație ; Orient = barbar, în diverse *cronici ale mizantropului* și reluate dintr-o perspectivă generală în *Specificul național*, capitolul final al *Istoriei literaturii...*, din care reproducem, pentru similitudinea atmosferei, cîteva fraze : „Ne va trebui multă străduință [...] de a dovedi Occidentului că suferim de prea multă instrucție, că intelectualul român e blazat și privește cu un zîmbet de îngăduință sforțările conferențiarului străin de a fi plat, că [...] toată problema la noi este de a formula personalitatea noastră și de a spori pe drumuri sigure creația de valori" (p. 886).

văd în profesie o obligaţie pe care şi-o îndeplinesc, dacă nu plictisiţi, în orice caz fără pasiune. În schimb, Hagienuş şi Sufleţel gustă voluptatea civilizaţiei. Dimineaţa, ultimul, într-o cămaşă de noapte croită din pînză groasă ţărănească, recita cu glas tare versuri din antici, pe care le comenta cu glas tare soţiei. Hagienuş îşi făcea siesta aidoma îmbrăcat şi, după ce lua în mîini o carte de sinteză despre popoarele vechi, „se simţea plumbuit" şi adormea cu cartea alături. Evident, nici unul nu avea sentimentul ratării.

Ermil Contescu, profesor universitar de geografie, îşi făcuse cu greutate studiile în străinătate. Idealul vieţii lui se concretizase în întocmirea unui tratat de biogeografie. Prezumţia îl paraliza („Nu tipărea nici un rînd pînă nu se informa asupra tuturor publicaţiilor") şi avea tăria de a amîna pe un timp indefinit publicarea fie şi a unei simple note, însă era cu adevărat pentru ştiinţă, cercetînd şi notînd totul, cu „uimirea unui om din prima generaţie de cercetători". Gonzalv Ionescu îi seamănă în multe privinţe de altfel, şi destinele lor se vor împleti. Omul nutrea cultul bibliografiei, cult înţeles ca o proslăvire a tot ce fusese dat la iveală în materia respectivă şi o cunoaştere la zi a ultimului articol de ziar. „Pentru Gonzalv Ionescu, o carte devenea un pachet de hîrtie lipsit de orice valoare, indiferent de ideile ei, dacă un autor ar fi fost citat greşit, ca bunăoară anul apariţiei operei sau necunoaşterea unui articol de gazetă recent, cu raport la teza respectivă."

Intelectualitatea plăsmuită de G. Călinescu alcătuieşte o umanitate mutilată. Recluziunea lui Hagienuş şi Sufleţel ar putea fi considerată o evadare, o formă de apărare a unor idealuri, precum întoarcerea în trecut poate semnifica un protest tacit faţă de societate. Nu e întîmplător faptul că oamenii îşi dezvăluie adevărata lor fire numai în mediul familial. Bucuria existenţei nu le-o dă activitatea cerebrală în domeniul de cercetare, ci cumularea celor mai diverse funcţii, sinecuri bine plătite, fără obligaţii precis stabilite şi, fără legătură cu specializarea lor. Panait Sufleţel visează direcţia unui muzeu, Andrei Gulimănescu se strecoară în posturile cele mai obscure : cenzor la o bancă, lector la o editură, consilier juridic la vreo întreprindere etc. De aceea, trăsătura principală ce caracterizează această lume este maleabilitatea, cameleonismul,

adaptarea la mediu, exemplarul reprezentativ rămînînd Gaittany.

Gaittany este un Swann de extracție umilă, circulînd în sfere suprapuse. În Gaittany se păstra intact instinctul strămoșesc. „Instinctul de a porunci, notează autorul, era la el incoercibil și pentru a și-l putea exercita ar fi suportat orice umilințe, răscumpărate însă cu dreptul de a patrona la rîndu-i." De aceea căuta numai instituții cu caracter autonom, unde funcția de conducător dădea puteri nelimitate asupra întregului personal, așa cum odinioară străbunii porunceau calfelor. De altfel, pornirile ancestrale răbufneau prin vreme, și Sufletel aude o dată în biroul lui Gaittany „strigăte oribile", un țipăt „formidabil, strident, imperios ca al unui arendaș față de argați..." În lume, Gaittany era un actor. Nehazardîndu-se să-și decline părerea oral, mima, folosind efecte felurite, studiate pe consultarea rapidă a impresiei generale.

Lipsiți de posibilitatea percepției superioare a evenimentelor, împinși de o atavică dorință de acaparare, indivizii au un singur ideal : parvenirea. Toți acești intelectuali nu sînt la urma urmelor decît niște specimene de Stănică Rațiu, dar mondeni, stilizați, cultivînd în lume manierele elegante. De aici obstinația unora, ca Gonzalv Ionescu, în a-și urmări realizarea țelurilor. Cu o deosebire însă. Cultura le-a adus ca notă comună discreția profundă, lipsa de volubilitate. Stănică Rațiu era agresiv, capabil de orice mașinațiuni, dar își formula deschis admirațiile și ostilitățile. La drept vorbind, acești intelectuali sînt niște aventurieri „ce caută titlurile veacului" : ministru, profesor universitar, medic. „Voluptăților orientale, meditează Ioanide, li s-au substituit altele : plăcerea de a citi, de a călători. Strămoșul lui Hagienuș vorbea poate turcește și mînca friganele cu migdale și scorțișoară. Acum Hagienuș devora mușchi la frigare și se ocupa cu misterele Cabire." Pe eroii cărții îi caracterizează o cupiditate devorantă, instinctul de acaparare îmbrăcînd forme comice. Aflînd că o asociație americană dăruise institutelor de învățămînt superior un număr de perechi de pantofi de bizon și că se împărțeau studenților cu avizul forurilor competente, Dan Bogdan face o vizită protocolară lui Ioanide și îi solicită o recomandație pentru nepot.

Departe de a constitui scheme, eroii din *Bietul Ioanide* sînt oameni vii, asupra fiecăruia apasă un destin. Bonifaciu Hagie-

nuș, supranumit și regele Lear, este un veritabil personaj balzacian, și în casa lui e recompusă atmosfera din *Vărul Pons*. Copiii își suspectează părintele ; guvernanta spionează prin gura cheii mișcările istoricului.

Cuplul Gonzalv Ionescu — Ermil Conțescu e legat printr-un destin tragi-comic, asupra căruia G. Călinescu revarsă ironia incisivă a lui Molière. Gonzalv Ionescu visa o catedră universitară de geografie. Procedînd „științific", își alcătuise o listă completă de profesori, unde trecuse chestiunile privitoare la opera acestora, pensionare și mai cu seamă asupra sănătății și urmărea atent evoluția. Ca un alt Eleutheriu Poppescu, Gonzalv Ionescu își punea speranțele într-o întorsătură favorabilă a norocului și aștepta. Conțescu are un atac de apoplexie, și Gonzalv întrezărește materializarea visului. Boala geografului are sinuozități exasperante, și Gonzalv trece cu repeziciune prin stări sufletești antitetice. Veleități de om de știință ? Nicidecum. Se sugerase la un moment dat că lupta pentru existență a eroului ar fi determinată de un mobil social. Cînd Pomponescu îl întîlnise pe stradă cu trei copii de mînă fusese „impresionat" și ministrul viitor „se gîndi că Gonzalv trebuia ajutat să obțină o catedră." În realitate, voința lui Ionescu își avea obîrșia în cel mai autentic parvenitism. Profesoratul universitar era singura profesie ce conferea, comentează romancierul, „un soi de noblețe cu trepte", după abolirea privilegiilor feudale. Catedra ipotetică și-o închipuia dotată cu numeroase conferințe, șefi de lucrări și asistenți, astfel încît „aparițiile sale în anume împrejurări să se producă în mijlocul unui întreg stat major". Onorurile visate îi umpleau sufletul de beatitudine.

În lumea aceasta robită patimilor, romancierul urmărește contrapunctic destinul a două personaje pe umerii cărora se sprijină materia epică a cărții : Ioanide și Ion Pomponescu.

Ioanide este un simbol, simbolul geniului. Nu întîmplător nu are pronume. Pînă și soția lui îi spune așa „Bietul Ioanide, muncește necontenit. Ce om superior !" Cu sînge mediteranean în vine — „...cineva probabil a fost grec de origine în familia sa" —, Ioanide e un temperament meridional înclinat spre construcții imense, asemeni grecilor antici, excluzînd deseori preocuparea de utilitate. Proiectat pe plan simbolic, el reprezintă spiritul constructiv, setea nepotolită de creație a umanității. Visător, cu năzuința unei incerte și viitoare modernizări a Căii

Victoriei, alcătuise o machetă în maniera de gravură, în stilul neogrec. În sertarele sale se aflau sumedenii de schiţe, reprezentînd construcţii de interes comun : bazilici, palate comunale, foruri cu statui colosale în nişe, şi visurile sînt motivate subtil : „... totuşi exerciţiul meu are un tîlc. Pînă cînd o să stăm aşa într-o adunătură de cocioabe ? Bucureştii trebuie să-şi ridice odată un monument fundamental în jurul căruia să pivoteze oraşul, ca Louvrul la Paris, Kremlinul la Moscova, Palazzo del Comune la Florenţa, Domul la Milano şi celelalte." Era compensaţia artistică a dezideratului formulat într-o *cronică a mizantropului* din *Jurnalul literar,* 1939.

În lipsa posibilităţii efective de a-şi transforma visele în realitate, Ioanide ridică construcţii pentru burghezi şi se ocupă de sexul slab. Ca şi Stendhal, Ioanide e un colecţionar de senzaţii, însă „mai mult curios de forme şi experienţe şi, cu cît înainta în vîrstă, i se părea a descoperi la foarte multe femei, mai cu seamă tinere, un prestigiu al bărbatului matur, rece şi îndrăzneţ cu nepăsare." Aparent dezordonat în viaţa de toate zilele, Ioanide oferea imaginea statuii turnate în bronz, şi privirea lui îndreptată „fără greş spre un ţel foarte îndepărtat" producea efecte inexprimabile, mai cu seamă asupra femeilor. Nimic mai greşit decît a deduce de aici o eventuală înstrăinare sufletească de Elvira. Ioanide îi nutrea un „devotament absolut", şi numai gîndul că prin capul Sultanei a putut trece ideea unui divorţ îl jigneşte. Pentru el, familia reprezintă „o instituţie sacră". Elvira era Junona, simbolul soliditătii căminului. Intuindu-i punctul de vedere, Elvira accepta tacit infidelităţile. Ioanide îşi căuta şi o motivare superioară : „... bărbatul, explică el Erminiei Hergot, e totodată un expert eugenic al femeii. El e obsedat de orice formulă fizică extraordinară, are amorul-propriu de a înscrie în galeria sa exemplarele rare." Femeia în acest sens „... e totdeauna alta, e un eveniment viril profesional, un episod fulgerător. Un rapt, o inspiraţie, niciodată un fapt definitiv, pentru că formele din univers sînt multiple şi ochiul e mereu solicitat de inedit."

Oricît ar părea de ciudat, nu Ioanide e eroul principal al romanului. El e totdeauna egal. Chiar tragica pierdere a copiilor nu-i modifică substanţial conduita, deşi frămîntările lui sînt epuizante. E aici concretizată o idee mai veche a criticului şi istoricului literar, dezvoltată în capitolul despre Cezar Petrescu din *Istoria literaturii române... :* geniul nu poate fi

erou de roman. În schimb, evoluția vieții lui Ion Pomponescu cunoaște o traiectorie parabolică. Antiteză a lui Ioanide, Pomponescu este un ratat, ca și ceilalți, cu singura deosebire că el e conștient de ratarea lui.

Fiu de profesor provincial, „fără nimic șocant" în starea lui civilă, Pomponescu era profesor de beton armat la Școala de arhitectură, și Ioanide îl prețuia ; multe din ideile lui le aplica în construcțiile sale. De-a lungul anilor, activitatea profesională fusese lăsată pe plan inferior, idealul omului fiind viața politică. Fost ministru și viitor ministru, la atît se reducea valoarea lui Pomponescu. Eroul își trăiește viața interioară cu nemaipomenită luciditate, asemănătoare, într-o oarecare măsură, cu a lui Gelu Ruscanu.

Și timpul curge implacabil peste dramele mărunte spre o finalitate sumbră, presimțită de oamenii practici. Negustorul estet Saferian Manigomian ia hotărîrea să vîndă mai culant și să nu mai cumpere nimic. Stoca totuși cantități imense de mirodenii, în eventualitatea ruperii legăturilor comerciale cu Orientul apropiat, din pricina turburărilor politice din Europa. Și în această societate începe să se ivească germenii ciumei. Ciuma lui G. Călinescu poartă numele de „Mișcare." Eugen Ionescu o va numi mai tîrziu „Rinocerie". „Mișcarea" simbolizează forța ostilă societății ce ia naștere chiar în sînul ei, favorizată de cauze obiective : sprijinul unei puteri străine — și subiective : simpatia unor cercuri politice, pasivitatea pînă la un punct a organelor de stat, indiferența oamenilor.

Iată cum percepe fenomenul Ioanide. El observă mai întîi lucruri anormale în propria lui familie. Pe Pica, fata lui, o vede într-o noapte, desculță, furișîndu-se din casă pe scara de serviciu ; lui Tudorel, îi înregistrează prietenii suspecte și e surprins de a-l vedea încălțat în cizme. Plecat la țară să-i construiască lui Conțescu locuința de vară, Tudorel îi incită și mai mult curiozitatea : primește corespondență, se împrietenește cu tineri țărani, toți încălțați cu cizme, și într-o zi îl vede într-un asemenea grup, îngenuncheat în mijlocul bisericii ascultînd slujba. Altă dată observă doi agenți supraveghiîndu-i casa ; Tudorel pleacă în Germania, pretextînd o excursie în țară, cu prieteni. Intrigat, Ioanide forțează un sertar încuiat din biroul lui Tudorel și găsește un chestionar referitor la persoana lui, întocmit de un membru al „Mișcării" și dat „camaradului" Tudorel spre verificare etc.

Mutîndu-şi observaţia pe plan social, Ioanide înregistrează apariţia unor personaje inedite în noile sucursale ale firmei Manigomian ; „după stofa hainei, după părul scurt şi ochelari", păreau austrieci sau nemţi. Mai apoi află că sucursalele erau comanditate de o firmă din Leipzig ; contra unui procent asupra volumului de afaceri, Saferian împrumutase numele lui întreprinderii comerciale şi aceasta furniza lunar sume de bani „Mişcării". O Deutsche Buchhandlung închiriază un local pentru un ipotetic depozit de cărţi germane ; se masca locul întîlnirii membrilor „Mişcării". De la adunările conspirative, „Mişcarea" trece la improvizarea unor manifestaţii mai mult sau mai puţin discrete.

„Mişcarea" pătrunde violent în viaţa oamenilor şi a societăţii, şi Ioanide observă cum intelectualii pînă atunci apolitici disimulaţi, cu excepţia sa — care recunoscuse deschis, spre scandalizarea multora, totalul dezinteres pentru politică — aşteptau nerăbdători schimbări, şi fiecare lega de fluctuaţiile politice o speranţă personală. Oamenii devin maleabili, orice rigiditate e fatală, şi Dan Bogdan plăteşte cu viaţa imprudenţa lui. Deşi afectează, mai mult sau mai puţin, aproape toate personajele cărţii, „Mişcarea" îşi pune amprenta asupra destinului a două personaje : Ioanide şi Pomponescu.

În comportarea lui Ioanide e vizibilă o distanţare faţă de copiii săi. Totul pornea de la o teorie rezonabilă conform căreia Ioanide se împotrivea „siluirii conştiinţelor juvenile" şi se da de fiecare dată exemplu pe sine, „care, ignorat complet de părinţi, se orientase singur, izbutind să se ridice după căderi temporare." În realitate, pe Ioanide îl înspăimîntau complicaţiile ce l-ar fi putut sustrage din lumea gîndurilor lui. Mai tîrziu, va recunoaşte deschis adevărul faţă de Tudorel : „M-am crezut patriot şi m-am dezinteresat de viaţa publică, m-am pierdut în voluptăţi intelectualistice şi estetice (Ioanide, comentează moralistul, se sfii, din pudoare, să adauge : şi erotice)..." Nu e mai puţin adevărat că nu se vedea nici în rolul pedagogului, probabil şi din structura insului înzestrat cu o neobişnuită putere de discernămînt. Ioanide s-ar putea să fie şi victima propriei sale culturi. Acolo unde altul cu o pregătire sumară ar fi reacţionat violent, dar prompt, mintea lui Ioanide, finisată şi complicată prin cultură, se pierde într-o multiplicitate de analogii.

Înstrăinarea definitivă a arhitectului de Tudorel are loc în urma lecturii jurnalului acestuia. Admirația copiilor săi pentru Gavrilcea îl determină să ia relații despre individ. Discută cu Pica, cu Hagienuș, consultă presa, ascultă părerea lui Butoiescu. Din relatările disparate se desprinde un portret aproximativ și multă ambiguitate, o depoziție anulînd-o pe cealaltă. Aproape de adevăr rămîne indiscutabil propria-i caracterizare : „În obrazul presărat cu furuncule supurente, în falca proeminentă de jos, în teșitura frunții, în ochii înfundați, în picioarele enorme, în privirea plină de bănuieli și în limbajul sărac și prudent, citesc viitorul lui. Fata mea împerecheată cu o gorilă ! Și ce nume ! Gavrilcea !"

Din rațiuni politice, guvernul ia măsuri împotriva „Mișcării". Pica, refugiată cu Gavrilcea în cimitirul Bellu, va fi ucisă. Urmărirea în cavouri noaptea, focurile de revolver schimbate între urmărit și urmăritori au o ușoară tentă romantică, cum romantică este și dragostea Pichii, poate sinceră, pentru Gavrilcea.

Moartea fetei Ioanide nu o simțise. Surpriza lui e de a constata că nu-și cunoscuse fata decît fragmentar. Existau goluri mari în amintirea lui. Tardiv și inutil încearcă să-și reconstituie amintirea. Privește dus pe gînduri o rochiță scurtă, un taior strîns pe talie, o pereche de pantofi cu tocuri înalte, alături de niște sandale de dimensiuni mici. Din camera Pichii, ancheta e continuată printre persoanele care o cunoscuseră. Relativa impasibilitate a arhitectului nu acoperă un suflet insensibil. Ioanide nu-și exteriorizează trăirile. Gemetele sfîșietoare, lacrimile fierbinți, smulgerea părului sînt manifestări ce l-ar fi caracterizat, să zicem, pe un Gonzalv Ionescu. Pe Ioanide nu ni-l putem închipui în rolul lui Orpheu. Durerea lui se sublimează în operă, în creație, aspirația continuă a omului superior. Tocmai de aceea primește cu interes propunerea primarului unui cartier din Capitală de a construi o catedrală. Totuși, insesizabilă ochiului comun, Ioanide trece printr-o „criză mitologică", materializată în hotărîrea de a executa pe un vitraliu chipul Pichii „travestit într-o figură din iconografia bisericească. Astfel Pica ar fi rămas încă în populația capitalei la o adresă precisă, suspendată între sol și cer, și el, Ioanide, ar fi întîlnit-o din cînd în cînd dumineca."

Curînd, Tudorel e arestat și condamnat la moarte. Vizitîndu-l în închisoare, Ioanide „nu simți vreo durere acută",

însă îi cere iertare fiindcă nu l-a călăuzit în viață. Toată scena e o judecată strictă, lucidă, unde arhitectul își vede partea lui de vină, dar și a copilului său. În dimineața execuției, palid, arhitectul schițează la infinit siluete de biserici și la orele opt se ridică în picioare : „Tudorel nu mai exista".

Ion Pomponescu trăiește cu adevărat, și el, o tragedie asupra căreia nu cade ironia incisivă a lui G. Călinescu. Suflet mărunt, dar interesant, Pomponescu suferă de imposibilitatea efectivă de a realiza ceva, deși „o satisfacție constă tocmai în faptul de a fi ministru și a gusta micile amărăciuni ale profesiei". Obsesivă devine perpetua comparație mentală cu Ioanide, și de aceea caută să scape, gustînd deliciile oferite de funcția politică. Atențiile prietenilor, onorurile funcției îi dau oarecare mulțumiri. Își organizase și acasă o antecameră cu ore de primire și se simțea reconfortat să știe alături de biroul lui lume multă. Existența i se cheltuiește în mondenități, reuniuni, „inspecții" în provincie terminate cu banchete monstruoase. El însuși e mai puțin preocupat acum de treburile politice decît chiar Ioanide ; ministerul era o demnitate onorifică.

Dar curînd, subconștientul înregistrează dureros evoluția ratării, și omul devine melancolic, nostalgic. Un timp încearcă să se amăgească. Crede sincer că „bucuriile premature" l-au împiedicat să se realizeze. Din acea perioadă datau proiecte ce, pe vremuri, îl entuziasmau : „Dar am avut prilejul să călătoresc în străinătate, am avut succese în viața publică, mi-am zis că am oricînd timp și posibilitate să revin". Dar omul care-și dezbracă cu atîta melancolică sinceritate sufletul în fața cunoscuților e ascultat cu disimulată atenție, iar lui Hagienuș „aproape îi veni să chițăie".

Apoi viața continuă monoton și îmbătrînirea morală se produce treptat, treptat. Expoziția de proiecte și fotografii de monumente organizată la Casa de Artă fusese un fiasco. „Pomponescu nu află din gura nimănui o cît de modestă opinie despre opera sa." Cînd află că Ioanide și nu el ridică o catedrală, invidia latentă împotriva arhitectului se transformă în ură deschisă. Oamenii competenți apreciază pozitiv ideea îndrăzneață a lui Ioanide de a construi edificiul exclusiv din beton armat. Însă fața ministrului căpătase o gălbejeală de icter, semn al excitației ficatului, și ticul mișcării mustății devenise așa de accelerat, încît se prefăcu în spasm". Niciodată ca pînă

acum nu a simţit mai „tragic insignifianţa însărcinării sale politice". Chestiunea e discutată cu indignare în casa lui Pomponescu, şi ministrul începe indirect atacul împotriva lui Ioanide. La o adunare a preoţilor îşi exprimă reprobarea faţă de profanarea tradiţiilor naţionale. Familia Pomponescu îi cere lui Hagienuş să introducă un articol împotrivă, în revista ce o conducea ; istoricul, avînd un fond de onestitate, tipăreşte articolul în cîteva exemplare, pe care le arată arhitectului. Se scoate o broşură defăimătoare, intervin preoţii, militarii. Primarul are greutăţi, Ioanide neplăceri la Şcoala de arhitectură ; e dat de proprietar afară din casă, îşi construieşte atunci o cabană confortabilă pe un teren cumpărat de Elvira şi-şi continuă lucrarea. În indiferenţa generală, Pomponescu nu are satisfacţia de a-l vedea pe Ioanide îngenuncheat.

Aici se află şi momentul de maximă tensiune a cărţii ; pe plan individual concentrează atacul indirect al lui Pomponescu contra arhitectului şi pe plan social riposta guvernului împotriva unora, şi nu cei mai însemnaţi, dintre conducătorii „Mişcării". Se schimbă în acelaşi timp şi procedeele narative : se transcriu fişele de interogatoriu, se reproduc relatări din presa vremii etc. Următoarele cinci capitole ale cărţii, a căror acţiune se desfăşoară peste aproximativ un an, în toamna lui 1940, formează prologul. Loviţi de forţele ostile, eroii se retrag în carapacea lor, şi societatea dispare din cîmpul percepţiei. Acţiunea se îngustează şi mai mult şi se restrînge asupra personajelor semnificative ale cărţii : Ioanide şi Pomponescu.

Dacă în jurul lui Ioanide se strîng vechi cunoscuţi şi alţii noi, ca un omagiu discret adus durerii ireparabile, Pomponescu, părăsit chiar de „prietenii" anteriori, se zbate într-un gol imens. Un timp, o mică speranţă îl amăgeşte : are „să se facă uitat ca om politic" şi îşi va reîncepe activitatea profesională. Însă proiectele tinereţii, privite cu ochiul critic al profesionistului ajuns la 50 de ani, i se par „banale sau înzorzonate", şi Ion Pomponescu simte gustul amar al inutilităţii. Suferă realmente la gîndul trecerii prin viaţă fără a realiza o operă substanţială. Regretă că nu-şi va putea supravieţui nici prin urmaşi. Întocmeşte un memoriu de lucrări arhitectonice, altul asupra sensului operei lui ştiinţifice ; adună toate actele familiale, îşi redactează o autobiografie, apoi... se sinucide. Înaintea lui don Fabrizio de Salina, care va contempla în biblioteca prinţului de Ponteleone copia după *La mort du*

juste de Greuze, Ion Pomponescu are sugestia sfîrşitului său contemplînd o ilustraţie din *Fort comme la mort* a lui Guy de Maupassant : „...cum îl pusese deschis pe masă, îl izbi o ilustraţie reprezentînd pe Olivier pe patul său de muribund în urma unui accident de circulaţie. Pictorul ţinea ochii închişi şi avea mustăţi." O melancolie nespusă arde deasupra acestui prolog. La reuniunea de la armean, Ioanide simte un fior, sesizînd ravagiile vîrstei pe faţa doamnei Valsamaky-Farfara. „Cînd îi sărutase mîna, zărise modificarea încheieturilor, uscăciunea pergamentoasă a pielei", constată că femeia nu mai avea parfum biologic şi încerca să-şi ascundă involuţia cu procedee chimice. În ascunderea aceluiaşi proces, Pomponescu recurgea la diverse trucuri spre a-şi menţine o vîrstă incertă. În schimb, îmbătrînirea lui Hagienuş era neglijentă şi comică : „Fălcile i se umflau sau dezumflau după gradul de adipozitate, urechile se blegeau, părul se rărea vizibil, cu tendinţa de a rămîne ca un tiv numai la ceafă..." Trecerea timpului e simţită pînă şi de Ioanide ; arhitectul mînca smochine, „mumii vegetale îmbălsămate", fiindcă îi calmau frica de putrefacţie. Însă, imperturbabil, Ioanide construieşte, şi sufletul îi vibrează continuu : „Condiţia de a reuşi în artă e de a avea un suflet mereu tînăr şi de a se corecta singur cu o încredere nestrămutată. Cine are superstiţia opiniei altuia şi tremură de toate strîmbăturile din nas nu construieşte nimic. Greutatea este de a ieşi din faza critică."

Prin origine şi formaţie intelectual-profesională, prin relaţiile sociale cultivate asiduu, Ioanide, omul superior în concepţia călinesciană, aparţine categoriei sale. Prin umanismul şi voluptatea constructivă, prin luciditatea cu care-şi disecă nemilos propria-i clasă, luminîndu-i cutele, prin năzuinţa de a-şi pune forţele creatoare în slujba colectivităţii, prin lipsa simţului de proprietate („ — Madam Ioanide, eu sînt artist, nu manoperă. Ce-mi daţi zor cu locuinţa ? Nu cunosc casa lui Giotto, lui Bramante, lui Palladio, lui Mansart, lui Poppelmann şi ceilalţi. Oamenii aceştia au construit pentru alţii."), Ioanide face trecerea între două lumi.

Cînd a început G. Călinescu să scrie *Bietul Ioanide ?* În *Revista Fundaţiilor Regale,* nr. 3, martie 1947, p. 3—13, a apărut, fără nici o indicaţie specială, fragmentul *Pendulul lui Saferian,* care ulterior a deschis romanul, ocupînd aproximativ o treime din primul capitol. La rîndul lor, întîiele trei pagini

din textul de mai sus au văzut lumina tiparului sub titlul *Motiv ascuns,* la „Cronica mizantropului", în *Lumea* (nr.17, 20 ianuarie 1946, p. 8), cu deosebire că Gaittany era numit Policrat. Cine parcurge „Cronica mizantropului", apărută în săptămînalul *Lumea* din 1946, întîlneşte acolo pe Ioanide şi ceilalţi eroi în cîteva situaţii transportate apoi în diversele capitole ale romanului finit, după cum ideile arhitectului Ioanide, în formă brută, se găsesc în „Cronicile mizantropului" din *Jurnalul literar,* 1939, şi în articolul *Economia gratuitului,* din *Ecoul* (nr. 244, 24 august 1944, p. 1, 3).

Un fragment din roman a fost publicat şi în... 1943. În *Subiect de nuvelă (Vremea,* nr. 728, 12 decembrie 1943, p. 7), G. Călinescu relatează întîmplarea unui arhitect „de mare talent, azi decedat şi de altfel din altă ţară, căruia nu-i eram propriu-zis un intim". Într-o zi, absorbit de lucru, nu a auzit că soţia îl cheamă la masă ; cînd, pe la cinci după-amiază, se trezi din absenţa lui, arhitectul trece prin cele mai absurde ipostaze. Pasajul tot, fără modificări, a fost introdus în roman. Numele lui Ioanide apare pentru prima dată în „cronica mizantropului", *Hristoitie pentru femei (Vremea,* 752, 4 iunie 1944).

E mai drept deci să punem începutul *Bietului Ioanide* în perioada anilor 1944-1946, cînd în presă apar fragmente din carte, şi să considerăm încheiată redactarea spre sfîrşitul anului 1949, nefiind exclusă revenirea şi după 1950 asupra diverselor lui părţi.

Scrinul negru

Spre deosebire de *Bietul Ioanide, Scrinul negru* a fost amplu comentat, dar cu puţine excepţii discuţiile, îndeosebi cele iniţiate de *Viaţa românească* spre sfîrşitul anului 1960 şi unele articole apărute în *Gazeta literară* în acelaşi an, au fost axate pe ideea confruntării „dintre creaţie şi realitate". Din compa-

rarea romanului cu viața, fiecare pornind de la alte criterii, nu a ieșit mare lucru. Criticii au analizat îndelung modul în care e reprezentată clasa muncitoare în roman, s-au întrebat dacă Ioanide este sau nu comunist convins, au ridicat problema cultului întreținut pînă și de copii în jurul personalității arhitectului, ori au consacrat pagini întregi elucidării unor întrebări nesemnificative în planul ficțiunii artistice : este credibilă cumpărarea unui scrin în condițiile descrise în carte ? E posibil ca o femeie, Caty, să iubească mai mulți bărbați ori un bărbat, Ioanide, mai multe femei ? Nu e de mirare ca unui țăran să-i moară vaca de foame în toiul verii ? etc., etc., etc.

Obiecțiilor le-a răspuns romancierul,[1] puțin malițios, puțin enervat, apărîndu-și cartea, cum făcuse cu *Enigma Otiliei* : „De ce portăreasa n-a scotocit scrinul să vadă de nu conține valori ?", replică G. Călinescu primei rezerve, și răspunsul îl reproducem în întregime, fiindcă de aici se poate să fi încolțit ideea romanului : „Întrebare puerilă. Viața e plină de astfel de surprize și se pot face, cînd nu ești atent la esența cărții, multiple ipoteze. Poate că a deschis scrinul să vadă ce cuprinde, deși sîntem siguri că, femeie cinstită, n-ar fi sustras eventualele bijuterii. E posibil iarăși, ca, primind comoda de la Filip ori altcineva, după examenul conținutului, să fi scos cheile ca să nu alunece sertarele, fără a îndrăzni a opri, nici a distruge hîrtiile de frica vreunei răspunderi. Fapt este că autorul însuși a cumpărat un astfel de scrin exact în condițiile din roman."

Negreșit, mă gîndesc, *Scrinul negru* trebuie judecat dintr-o dublă pespectivă. Integrîndu-l producției romanești a ultimelor două decenii, atît de bogată în titluri, dar destul de săracă în opere exemplare, observăm că romanul lui G. Călinescu se așază alături de scrierile mari ale acestor ani : *Bietul Ioanide, Desculț, Moromeții, Groapa* ș.a. Evident, nu punem un semn de egalitate între *Scrinul negru* și celelalte cărți, mult diferite între ele. Însă nici nu avem impresia, cum se grăbea entuziasmat un cronicar să proclame în 1960, că *Scrinul negru* ar fi „primul roman cu adevărat internațional al literaturii noastre". Așezat lîngă celelalte trei romane călinesciene : *Cartea nunții, Enigma Otiliei* și *Bietul Ioanide, Scrinul negru*

[1] [G. Călinescu] *În legătură cu „Scrinul negru"*, *Contemporanul*, nr. 46, 11 noiembrie 1960, p. 2.

se află, sub raport valoric, într-o oarecare măsură deasupra *Cărții nunții* și indiscutabil sub valoarea ultimelor două.

Slăbiciunile romanului au cauze mai adînci. Comentatorii au remarcat încă de la apariție dubla curgere a acțiunii în prezent și trecut și i-au subliniat semnificațiile. Nu s-a observat însă că romanul e alcătuit din trei straturi epice, care, deși interferă uneori, materia fiecăruia își păstrează o anumită individualitate, din cuprinsul ei, cu minime excepții, intrușii fiind excluși. Unul din ele urmărește decăderea aristocrației înainte și în primii ani după abolirea monarhiei, altul are ca erou pe Ioanide cu viața lui interioară și afectivă, iar ultimul își propune să înfățișeze cadrul relațiilor sociale contemporane și pe oamenii noii societăți.

Această ultimă zonă epică este cea mai puțin realizată estetic, și e uimitor cum peste un lustru abia filele au fost acoperite de praful vetustului. Schematismul și convenționalismul personajelor din mediul muncitoresc a fost scos în evidență încă din anul apariției cărții. Dragavei și soția lui, activistul Cornel, tînărul muncitor Leu, nea Vasile, meșterul zidar, au consistența umbrelor. Mai toate dialogurile lui Ioanide cu muncitorii ori intelectualii proveniți din mediul muncitoresc sînt de o incredibilă discrepanță ; aproape totdeauna vorbesc în lozinci, în timp ce Ioanide cu condescendență zîmbește optimist, aprobă ori debitează și el aceleași lozinci. Adesea ai impresia că te afli în fața unei parodii a literaturii mediocre a anilor din urmă, dacă n-ai bănui tot timpul dedesubt o autentică seriozitate.[2] Personajele sînt urmărite îndeosebi în postura adaptării la noua situație socială. Sînt revelatoare scenele în care Marioara Dragavei trăiește cu nespusă plăcere deliciile civilizației : „Cînd dimineața dădea drumul robinetului în fața marii chiuvete de porțelan de forma unei scoici baroce, piesă adusă din Italia, avea sentimentul că un izvor de munte gîlgîie într-o fîntînă orientală. Îi plăcea să-și înmoaie astfel părul albit cu șampon în această chiuvetă și să-l scoată afară ca nins de flori de cireși. În dormitor se afla o mare oglindă venețiană, rămasă de la vechii proprietari, care, coborîndu-se pînă aproape de parchet, arăta imaginea întreagă a privitorului, de la cap pînă la picioare. Marioara,

[2] Să se recitească, de pildă, dialogurile de la p. 109 ; pentru acesta și următoarele citate am folosit ediția din 1960.

dezbrăcîndu-se în faţa ei şi rămînînd în cămaşă scurtă de mătase, era uimită de a se descoperi frumoasă. Îi plăcea de asemenea să se întindă pe spate, pe fotoliile joase cu braţele rotunjite şi alunecătoare pe sub palme..."etc., etc.

Fireşte, Dragavei, soţia lui, Cornel, Leu studiază şi-şi însuşesc cu aviditate cunoştinţele în domeniul lor de activitate, însă desenarea evoluţiei spirituale a tinerilor comunişti nu este, artistic, convingătoare. Intenţiile bune sînt vizibile peste tot, dar G. Călinescu nu poate ieşi din limitele unei uscăciuni livreşti. Aşa se explică şi viziunea schematică extinsă asupra raporturilor sociale. Autorul introduce în carte clişee curente în literatura anilor '50 şi după aceea : teatrul ridicat după planurile lui Ioanide e mistuit de flăcări (incendiul fusese provocat), arhitectul e rănit într-o seară pe stradă de elemente duşmănoase regimului, după ce în aceeaşi zi primise o scrisoare de ameninţare, foştii membri ai Mişcării se ascund în munţi şi existenţa nu li se deosebeşte mult de a sălbăticiunilor ş.a. Nu faptele în sine deranjează ; asemenea lucruri s-au întîmplat şi se pot întîmpla, însă în paginile romanului ele nu au verosimilitate.

Nici celelalte părţi nu sînt scutite de neajunsuri. Motivele preferate din cărţile anterioare migrează şi aici. Descrierea pampasului argentinian aminteşte prea mult de descrierea Bărăganului din *Enigma Otiliei* ca să mai impresioneze. Castelul Oteteleşanu, „aşezat pe un dîmb în faţa unui lac ce colectează apa cîtorva izvoare deosebite în fîntîni şi mici cascade", din *Viaţa lui Mihai Eminescu,* a trecut cu mici modificări, în noul roman, în proprietatea Şericăi Băleanu. Pînă şi descrierile personajelor sînt reluate : Oster în costum de gaucho îl aminteşte pe Pascalopol. Agasează, în fine, străduinţa autorului de a spune totul, de a nu lăsa nimic neexplicat. Contemplă Ioanide incendiul, numaidecît introduce autorul consideraţiile criticului despre cataclisme ; scapă arhitectul o frază care ar putea crea echivocuri, şi îndată personajul e pus să se expliciteze ; face Gaittany un gest, şi imediat romancierul simte nevoia să-l motiveze. Umanitatea *Scrinului negru* alcătuieşte un spectacol ; pe scenă, eroii evoluează, iar autorul îi contemplă din sală cu ochiul regizorului maliţios ; el explică învăţăceilor săi comportamente şi situaţii cu grija de a nu lăsa nimic obscur. Că din adoptarea unei asemenea modalităţi pot ieşi inadvertenţe era de aşteptat. Des de tot introduce G. Călinescu în per-

spectiva eroilor propria sa perspectivă. Dacă atunci cînd se întîmplă aceasta cu Ioanide, Hagienuș, Sufleţel, Babighinian, confuzia punctelor de vedere trece adesea neobservată, în cazul personajelor cu pregătire intelectuală modestă discrepanţa e stridentă. În exemplul de mai sus, voluptăţile provocate de noul interior Marioarei Dragavei sînt în mare măsură ale autorului. Altă dată Caty, trezită în zori, priveşte pe fereastră şi vede în faţa vilei de lemn a lui Oster vreo sută de oameni stînd în picioare la distanţă respectuoasă de stăpîn. Acum intervine autorul, dorind să dea motivarea lui scenei. Unul dintre argaţi se revoltă şi e biciuit ; din agitarea unei cutii de conserve cu capacul desfăcut şi a unui ştiulete de porumb „cu boabele palide şi zbîrcite şi parcă ros de şobolani", revolta pare să aibă motive economice. Surprinzător este că, fără nici o tranziţie, Oster îi explică apoi tinerei femei : „individul pe care l-am biciuit pierde zilnic cai, ceea ce înseamnă că-i fură."

În schimb, G. Călinescu excelează în pictarea aristocraţiei şi a marii burghezii. *Scrinul negru* rămîne înainte de toate romanul unei clase sociale care coboară pe scara istoriei. Aici se află adevăratul conflict epic, care ar fi putut trăi singur ; celelalte acţiuni sînt secundare, chiar linia epică avînd în centrul ei pe Ioanide nu se mai integrează firesc în mediul social descris. De aceea, comentatorii cărţii s-au arătat dezamăgiţi de lipsa acţiunii care să pună în mişcare toate existenţele umane ; acţiunea există, dar se desfăşoară numai într-o singură zonă epică, romancierul neizbutind să găsească firele prin care să unească între ele, convingător, destinele imaginate.

După o introducere, în manieră balzaciană, în istoria familiei Zănoagă, făcută de doamna Valsamaky şi descrierea interiorului Catyei, din 1940, de către Krikor Babighinian, care îi destăinuie şi proveniența argentiniană a comodei, Ioanide începe lectura corespondenţei găsite în scrinul negru.

Iniţial, scrisorile sînt transcrise întocmai, mai apoi romancierul dizolvă materia epistolară în naraţiune desfăşurată la persoana a III-a. Acţiunea romanului aristocraţiei româneşti începe la 19 septembrie 1921, cînd Caty împlinea 16 ani, şi continuă puţină vreme după moartea eroinei principale.

Adresate lui Gigi Ciocîrlan, scrisorile Catyei, trimise cele mai multe din Pipera, sînt nişte pătimaşe epistole de dragoste ; făcînd abstracţie de elementele concrete, în faţă ne rămîne

o fată ce se destăinuie cu o naivitate dezarmantă şi o lipsă de pudoare admirabilă, şi ai senzaţia indefinită a pătrunderii, prin hazard, într-o intimitate pe care autoarea scrisorilor nu se gîndea o clipă s-o facă publică. În pofida convenienţelor, dragostea fetei are o intensitate sălbatică, şi aceasta se simte fie şi numai din evoluţia denominaţiei epistolare ; întîia misivă e adresată *Mon Gigi adoré,* ca pe urmă epitetul să fie înlocuit cu *aimé très aimé, chéri, mon amour à moi.* Această ultimă scrisoare, datată 2 octombrie 1923, reprezintă momentul culminant al evoluţiei dragostei. Gigi Ciocîrlan, căruia fata i se dăruise, se căsătoreşte cu Marina Drăghici. De acum încolo, dragostea va continua, însă mai potolit, scrisorile revin la apelativul primar şi rămîn cu minimă oscilaţie la el.

Variantă a Otiliei, privită pe latura senzuală, Caty trăieşte mereu sub spaima curgerii ireversibile a timpului. Exclamaţia aruncată la 16 ani : „— Doamne, cît sînt de bătrînă !" o spusese şi Otilia, însă Caty străbate efectiv şi afectiv procesul involuţiei. De la început pînă la sfîrşit, Otilia rămîne aceeaşi fată zvăpăiată, dar de o puritate imaculată ; chiar cînd pleacă cu Pascalopol în străinătate, viaţa sa în capitalele europene şi peste ocean îi e necunoscută lui Felix. Comportamentul Catyei e în mare parte identic cu al Otiliei ; şi ea îşi exteriorizează simţămintele cîntînd „ca o nebună" la pian, sau se lansează în cavalcade pe calul favorit : vîntul îi flutură pletele, crengile arborilor îi zgîrie faţa, tot trupul fetei trăind într-o neistovită revărsare de vitalitate. Otilia era învăluită pînă la finele cărţii în aceeaşi atmosferă enigmatică ; prin revers, Caty e urmărită îndeaproape de ochiul romancierului, refuzîndu-i-se aprioric aureola misterioasă.

Frumuseţe fascinantă, încîntătoare şi graţioasă, cu o educaţie mondenă ireproşabilă, Caty este torturată de nostalgia depărtărilor, e evaziunii. „Ah, cum aş vrea, se destăinuie, să plecăm odată departe, cît mai departe, pe un continent cu soare arzător şi păduri imense şi de nepătruns, să rătăcim amîndoi cu picioarele goale, ţinîndu-ne de mînă ca Paul şi Virginia, hrănindu-ne cu banane şi apa de la cascade ce cad ca o panglică lungă şi subţire din stîncă, sau să dansez cu tine în rochie de seară pe plăji luxoase şi exotice ascultind plesnitura surdă a valurilor oceanului izbindu-se de ţărm." Obsedantă, imaginea, nesubstanţial modificată, revine în vis, şi Caty o

mărturisește lui Francisco Oster : „Mi se părea că plutesc pe o corabie cu pînzele albe pe un ocean liniștit ca un lac și străveziu și verde ca smaragdul, sau ca un cristal fin pe dedesubtul căruia se vedeau peștii aurii și cu cozi multe și înfoiate atîrnînd învoalte ca florile de glicină. Deodată, ajung la un țărm cu nisipul mărunt și moale, sub o pădurice de palmieri înalți... În fund, se vede un palat alb de marmură de la care coboară un covor lung înflorat pînă pe țărm. Dumneata aștepți la mal în haină de seară albă..."

Nu e mai puțin adevărat că tînăra domnișoară Caty Zănoagă reprezintă totuși o Otilie demitizată. Aceasta nu exclude însă o reală complexitate a personajului pe planul vieții interioare, sesizată cu fină intuiție a proporțiilor de D. Micu. [3] Construit cu o inimitabilă „percepție a unor contradicții interioare specific feminine, portretul ei moral relevă un suflet în care spontaneitatea ingenuă și calculul, intensitatea afectivă și superficialitatea tradusă în manifestări ușuratice, generozitatea dezinteresată și avariția meschină, capacitatea de totală dăruire a sentimentelor și egoismul atroce sînt indisolubil unite".

Reducînd personajul la esență, observăm îndată că eroina e construită pe două coordonate ce se întrepătrund armonios. Pe de o parte, Caty este o Cătălină, timpuriu senzuală și pasională ; de la doisprezece ani, zice ea, „aveam noțiunea destul de clară că o femeie trebuie să fie iubită de un bărbat și să se mărite". Mai întîi nedeslușit are intuiția că produce o impresie deosebită asupra bărbaților ; curînd însă începe să uzeze conștient de fascinația ei. Primele scrisori adresate lui Ciocîrlan dau certitudinea unei aspirații sincere de evadare din prozaismul cotidian, devenit sufocant în urma conflictului izbucnit între părinți. În casa de la Pipera, visînd melancolic călătorii îndepărtate, Caty este o mică doamnă Bovary. Dar aproape insesizabil personajul se metamorfozează după prima crudă încercare a vieții ; cînd Ciocîrlan se căsătorește, Caty înlătură sarcina, rodul unei luni maritale cu frumosul Gigi aimé. De la această dată, adolescentei îndrăgostite pînă la completa despersonalizare îi ia locul femeia matură, rece și calculată. De acum pătrunde în acțiune o altă Caty, femeie de extracție balzaciană, absorbită de calcule financiare, și, in-

[3] *Scrinul negru, Viața românească*, nr. 8, august 1960, p. 112.

teresată să-şi păstreze averea părintească, loveşte cu egoism în toţi cei care îi stau în cale.

Caty iubeşte mai mulţi bărbaţi şi se căsătoreşte cu doi dintre ei. Este drept a spune că frumoasa Caty se entuziasmează, cum o caracterizează o dată madam Valsamaky în faţa lui Ioanide, de poziţia socială a bărbaţilor şi se îndrăgosteşte de oameni care-i sînt inferiori. Pe platul şi acerebralul Gigi, fiul unui fost şi posibil viitor prim-ministru, diplomat mediocru, Caty îl iubeşte cu adevărat. Dragostea se poate motiva prin juvenilitatea ei : Caty păstrează credinţă amintirii romantice a adolescenţei. De fapt, bărbaţii de care se îndrăgosteşte Caty reprezintă ipostaze felurite ale masculinităţii şi de fiecare dată Caty le vrea în exemplare unice, nerepetabile. Aşa se explică respingerea lui Fred Tilibiliu — „nu ştiu de ce nu pot să-l sufăr, de ce-mi produce repulsie" —, tînăr de aceeaşi vîrstă cu Gigi, vîrît şi el în diplomaţie şi, probabil, exceptînd unele aprecieri subiective, nu mai lipsit de farmec fizic decît acela.

Ciocîrlan e iubitul şi viitorul soţ plăsmuit în visurile adolescenţei : „Totdeauna am visat să fiu logodnică, şi cînd mă sărutai pe obraz de ziua onomastică, îi scrie ea ministrului plenipotenţiar, eu te socoteam, în inima mea, bărbatul meu de mîine" ; Oster, magnatul puternic, un soi de Pascalopol exotic, vine din lumea visurilor crezute irealizabile ; ofiţerul Remus Gavrilcea simbolizează masculul viril, forţa şi agresivitatea lui produc plăcere femeilor ; în fine, Max Hangerliu întruchipează ipostaza prinţului feudal, a stăpînului absolut, căruia i se cuvine şi i se supune totul. Caty se căsătoreşte cu Ciocîrlan şi, la moartea acestuia, cu Gavrilcea, bărbaţi indiscutabil inferiori ei. Terestritatea aspiraţiilor sale matrimoniale nu se explică numai prin calcule de ordin material, nici numai prin dorinţa ascensiunii pe treptele ierarhiei sociale. Caty este o femeie senzuală, care-şi doreşte un bărbat viguros. Superioară celor pe care îi acceptă ca soţi, ea însăşi nu e o cerebrală şi cînd, instinctiv, bănuieşte în partener un intelect egal sau superior sieşi — pe Oster, să zicem, „care e un bărbat, de ce să mint, de o frumuseţe rară, visător, bronzat, cu ochi migdalaţi, puternic şi zvelt, ca un prinţ arab [...]. E un om încîntător, ştiind pe dinafară versuri din toţi poeţii mari şi spunîndu-le şoptit în avîntul tangoului" — Caty îl admiră, dar îl preferă pe Cătălin-Gavrilcea.

Însă structural, toate simţurile acestei femei sînt clădite pe un fond în substanţă nealterat. Cînd se naşte Filip, în Caty izbucneşte instinctul matern ; de aceea îl refuză pe Gavrilcea, cînd colonelul înspăimîntat îi solicită valută pentru a fugi în străinătate. Nici în cecul păstrat de la Oster nu trebuie neapărat văzută o „afacere" a Catyei. Şi aici procedează „sănătos". O femeie trebuie să fie stăpînă pe viaţa sa, să nu depindă băneşte de soţ ; este firul roşu al sfaturilor unchiului Alec. Şi cred că ideea romancierului, dezvoltată prin intermediul lui Alec Zănoagă, constituie o bună explicaţie a gestului : „Oster a găsit un pretext onorabil spre a-ţi face un cadou. Nu cred că-l interesează soarta lui Ciocîrlan."

Caty rămîne un personaj interesant al literaturii noastre, egalînd aproape tipurile feminine ale Hortensiei Papadat-Bengescu şi în structura ei pot fi găsite elementele constitutive a o bună parte din eroinele literaturii române de la Mara lui Slavici pînă la Olguţa lui Ionel Teodoreanu. I-ar fi trebuit acestei zone epice o mai mare doză de gravitate ca traiectoria vieţii Catyei Zănoagă să capete contururile unei drame cu adînci rezonanţe umane. Or întreg romanul e scăldat într-o ironie ucigătoare, pe pînza căreia se detaşează portrete de un comic aproape caricatural. Comicul e dilatat peste limită, hiperbolizat, moralistul în descendenţa lui La Bruyère din *Bietul Ioanide* fiind dublat de data aceasta de Rabelais, şi, ciudat, personajele, episoadele narative, chiar, încep să capete un aer livresc, desuet asemeni unei banale pelicule din epoca filmului mut. Să amintim capitolele a căror acţiune se desfăşoară la sediul legaţiei române din Argentina : cheltuielile aprobate cu o lipsă uluitoare de prevedere de Ciocîrlan, bătaia dintre ministru şi Tilibiliu într-o cameră, în vreme ce invitaţii dansau ş.a. Caty şi, alături de ea, melancolicul Oster şi lucidul Alec Zănoagă sînt printre puţinele personaje asupra cărora nu cade sarcasmul călinescian.

E cazul a atrage atenţia şi asupra structurii compoziţionale a romanului. Cu o abilitate nu prea des întîlnită, însăşi inversarea etapelor fundamentale ale desfăşurării subiectului e o dovadă — G. Călinescu conduce o complicată acţiune pe trei planuri, schimbă des şi cu naturaleţe procedeele narative. Trebuie reliefată şi specificitatea conflictului epic avînd în centrul lui aristocraţia. „Romanul" aristocraţiei româneşti e construit antitetic : din situaţia de clasă dominantă, aristo-

craţia trece cu negîndită rapiditate la periferia societăţii noi. Pe scurt, tehnica e următoarea : un personaj sau un grup de personaje este sau sînt surprinse în perioada interbelică, într-o atitudine oarecare, pe o gamă largă de situaţii, mergînd de la atitudini foarte intime la atitudini social-politice. În capitolul imediat următor, acelaşi ori aceiaşi eroi revin într-o ipostază identică, dar aflată în antiteză, peste oameni aşternîndu-se ravagiile vîrstei şi privaţiunile la care sînt supuşi inevitabil în noua orînduire. Să se compare, spre a ne opri la un singur exemplu, ultimile pagini (376 şi următoarele) ale capitolului al XII-lea şi primele file (379 şi următoarele) ale capitolului al XIII-lea, unde este pus în constrast destinul soţilor Charles-Adolphe — Vasilevs-Lascaris. Izvorul principal al comicului îl constituie contrastul dintre gîndirea şi comportamentul eroilor şi ambianţa realităţilor contemporane. De aici vine şi redusa lor viabilitate.

În *Scrinul negru,* Ioanide trăieşte viabil mai cu seamă pe latura erotică. E greşit a încerca demonstrarea personalităţii excepţionale a lui Ioanide bizuindu-te doar pe materia epică oferită de *Scrinul negru.* Genialitatea lui Ioanide fusese minuţios argumentată în *Bietul Ioanide ;* în ultimul roman, arhitectul vine cu personalitatea formată şi faima creată. Privit astfel, superlativele cu care lumea cărţii asociază numele lui Ioanide par normale. Arhitectul s-a alăturat fără rezerve revoluţiei şi ia parte cu entuziasm la construcţia noii societăţi. Este în afara discuţiei că Ioanide a trecut şi trece încă printr-un proces de regenerare interioară, însă amploarea lui ne este sugerată prin fraze declarative : „Şi eu am să mă reeduc".

Din aderarea lui Ioanide la revoluţie au rezultat pe planul ficţiunii artistice cîteva consecinţe. Romancierul şi-a scos eroul din mediul aristocratico-burghez, pe care-l frecventa cu asiduitate în *Bietul Ioanide.* Despărţindu-l de cercul anterior, G. Călinescu a intuit neverosimilitatea estetică a unor legături prea strînse între arhitect şi mai tinerii ori mai vîrstnicii muncitori, care-l privesc de la respectuoasă distanţă. De aceea, într-o oarecare măsură, în *Scrinul negru,* Ioanide, „profesor la Institutul de arhitectură, academician şi factor important la Institutul de proiectări", cum îl caracterizează succint romancierul, este un izolat. Autorul i-a diminuat considerabil şi activitatea creatoare. Desigur, muncitorii, Cornel, Leu, Dragavei vorbesc mereu despre construcţiile ridicate pe baza

planurilor lui Ioanide, foştii cunoscuţi la fel ; ba o dată doamna Valsamaky aruncă cu un glas impunător o frază : „Ieri făceai biserici şi acum construieşti fabrici !" Efectiv însă Ioanide nu mai este angrenat în vreo activitate productivă. În *Bietul Ioanide,* arhitectul lucra alături de Butoiescu la zidărie şi urca pe schele ; în *Scrinul negru,* îşi contemplă construcţiile de la o anumită depărtare. Nici acasă nu e surprins în intimitatea febrei creative, şi romancierul comentează într-un rînd : „...Ioanide avea cîteodată sentimentul intim că nu se poate realiza în toată amplitudinea..." De aici tendinţa lui de a-şi căuta „o respiraţie morală" în legături extraconjugale.

Şi cu aceasta atingem o chestiune discutabilă pe toate feţele la apariţia romanului : este Ioanide, cum îl caracterizează Sufleţel, un vir impudicus şi incontinens ? Majoritatea comentatorilor s-au arătat scandalizaţi de iubirile lui Ioanide, uitînd că, din Antichitate pînă azi, marii artişti au avut numeroşi şi mai cu seamă numeroase admiratoare. Ioanide trăieşte o dramă complicată şi foarte omenească, şi a căuta explicaţii raţionale tuturor manifestărilor sale mi se pare o întreprindere riscantă. Sufletul omenesc este plin de consonante necunoscute, „de care, explică arhitectul într-un rînd, psihologia habar n-are. Am descoperit în mine împerecheri de sentimente care mi s-ar fi părut mie însumi absurde altădată" ; de altfel, zice cu alt prilej Ioanide, un pic de nebunie „este proprie sufletelor marilor artişti". Obsedat de vîrsta lui de-acum şi insatisfăcut de creaţie, Ioanide visa altceva. Subconştientul, notează autorul, „trăda cazul său de conştiinţă, care era al unui om matur, mergînd spre bătrîneţe, setos încă de a fi iubit". Poate, undeva în adîncul sufletului, Ioanide se simţea vinovat de moartea copiilor : „Visa, fără să-şi dea seama clar, să aibă şi alţi copii." De aici reveriile sale sublim erotice.

Ioanide se îndrăgosteşte pătimaş de domnişoara Mini Nicopol. Toată această poveste de dragoste e rememorată de erou la întoarcerea, împreună cu Mini, de la incendiul teatrului. Alături de fată, arhitectul, absorbit aparent de grave reflecţii, retrăieşte cu intensitate afectivă trecutul. Pe Mini, „suavitatea în persoană", Ioanide o avea secretară de cîţiva ani ; cu graţie şi maturitate desăvîrşită în acelaşi timp, Mini rezolva complicate probleme privind raporturile dintre Ioa-

nide și ceilalți. Întîi, Ioanide nu-i dăduse nici o importanță ca femeie ; „de la o vreme însă, cînd seara se întindea ostenit pe patul său, imaginea unei tinere cu ochii negri și fruntea delfinică, rîzînd respectuos și înroșindu-se în umerii obrajilor, începu să-l viziteze tot mai des". Fata din vis era Mini. Arhitectul se închipuia mai tînăr cu cîteva decenii, necăsătorit, însă se vedea „cu gîndurile și experiența actuală și chiar cu fizionomia consolidată, sculpturală și focoasă a maturității". În vis, Ioanide se întoarce spre ipostaza lui Jim din *Cartea nunții ;* își închipuie o plimbare la șosea, într-o duminică de mai : amîndoi pe o bancă, în fața vilei Minovici, ascultau clinchetul clopoțeilor cristalini, și Ioanide debitează tirade despre necesitatea modificării arhitecturale a Capitalei. Mai adesea, Ioanide se visează cu Mini în casa lui cea de acum ; mereu tînăr, el îi arată încăperile și operele de artă, îi ține palmele în mîinile sale, îi șoptește numele, îngenunchează declarîndu-i dragoste, cîntă la vioară, prinde în palme obrajii fetei, o privește lung și își lipește fața de a ei. Cuvintele sînt spuse șoptit, și dialogurile au o încîntătoare prospețime. Rareori zbuciumul arhitectului e trădat de vreo vorbă răzleață, scăpată involuntar și atunci pusă de secretară pe seama reflecțiilor profesorului. Dragostea pentru Mini se consumă în fază cerebrală, și gîndurile arhitectului au puritatea iubirii dintîi. Eventualitatea unei probabile intimități fiziologice era exclusă cu desăvîrșire : „Dacă Mini i-ar fi propus : «Știu că mă iubiți, am hotărît să trec peste orice considerații și să fiu a dumneavoastră», Ioanide ar fi ascultat mirat și rece această mărturisire inoportună. Iubea pe Mini ca pe un simbol și o voia, cu egoism, părtașă a jocului său sufletesc." Toate aceste reverii sînt învăluite în culoarea albă a florilor de zarzăr ale lui Ionel Teodoreanu și rămîn, estetic, cele mai frumoase pagini de dragoste din proza ultimilor două decenii ; iar în cuprinsul literaturii române, prin profunda și nuanțata analiză a sentimentului iubirii, ar fi putut egala *Adela* lui Ibrăileanu, dacă povestea de dragoste ar fi avut un plus de gravitate. În această parte a cărții, de cele mai multe ori, romancierul se dizolvă în personalitatea eroului ; frazele au atunci o cadență melancolică, trăirile dau senzația vibrării plenitudinare ; periodic însă autorul se detașează de personajul său, îl contemplă de la distanță cu un zîmbet puțin

ironic, puțin maliții̦os, peste romanul erotic al lui Ioanide căzînd pulberea fină a aceleiași paste comice.

Convingătoare în planul estetic mi se pare și explicarea raporturilor dintre Ioanide și soția sa, raporturi dezbătute aprig, la apariția cărții. Ioanide intuia ce se petrecea cu el : „Se simțea, scrie romancierul, iarăși nubil ca în tinerețe și trecea prin criza cu totul cerebrală a logodnei". Sub raport biologic, cu soția arhitectului se petrecuse o altă schimbare : „Doamna Ioanide era de o vîrstă cu el și demisionase de la orice veleități pasionale. Avea părul complet alb, deși tuns în chip elegant, era zveltă, cu figura distinsă și încă ferită de crispațiile senilității. Rămăsese mondenă în purtări și sprintenă, însă față de Ioanide uza de limbajul și manierele unei prietene sau ale unei surori."

Într-o anume măsură, păstrînd proporțiile cuvenite, ținînd seama de diferențele temperamentale și deosebirile generate de experiența vîrstei, Ioanide trece în materie erotică prin neliniștile lui Jim. Să fie din partea arhitectului nostalgia unei tinereți ascetice, care-și cere acum compensația ? Foarte probabil. Ca Jim, Ioanide e pus în fața a trei grații, Elvira trecînd, ca și Vera din *Cartea nunții*, iarăși pe plan secund.

A descrie exhaustiv iubirile lui Ioanide mi se pare lipsit de sens. Realitatea este că omul iubește cu pasiunea anilor adolescenți și trece prin subtile stări sufletești. Cînd află, de pildă, că Cucly e însărcinată, cîtăva vreme nici nu se mai gîndește la baletistă, obsedat de gîndul că va fi tatăl unui copil și așterne pe hîrtie niște „sfaturi" pentru fiul sau fiica sa. Romancierul pune o grijă deosebită în explicarea cauzelor ce-l determină pe Ioanide să iubească mai multe femei o dată : una prietenește, alta platonic, două marital. Scoate la iveală motive de ordin etic și artistic. Ioanide chiar e pus să reflecteze prin intermediul sfaturilor date fiului său, fraza rezumînd iarăși concepția despre dragoste a arhitectului : „Iubește statornic numai o femeie, pe aceea care se alătură gîndurilor tale, și cînd e tînără, și mai ales cînd a încetat de a fi. Dar nu întoarce capul ipocrit de la altele, multe sînt divin de frumoase. A fi nepăsător față de ele înseamnă să fii apatic în general, și deci frigid față de propria ta tovarășă de viață." Omul, pare a sugera G. Călinescu, mai ales individul ieșit din comun, nu poate să fie perfect.

Fapt este că zbuciumul din aceste pagini de dragoste a trecut în poezia călinesciană. Cine citeşte atent capitolele IV, XVII, XXI ale *Scrinului negru* nu poate să nu observe ecoul vorbelor şi gîndurilor lui Ioanide transfigurate poetic în ciclul erotic *Statornicie* din *Lauda lucrurilor*. Iubirea lui Ioanide închide un inexprimabil respect pentru femeie. „Adevărul e, se confesează Mihaelei arhitectul, că înainte eram mai bătrîn. Tinereţea se învaţă, şi gingăşia e, ca şi stilul violonistului, efectul unui îndelung exerciţiu. La douăzeci de ani eram brutal şi stupid, umblam după femei, nu preţuiam femeia. Atunci n-aş fi îngenuncheat, căci n-aveam respectul şi mi-era teamă de ridicol", — şi e un omagiu de nedisimulată vibraţie adus gingaşei făpturi feminine : „Am învăţat cu vremea să şoptesc, să sărut şi să legăn, am învăţat iubirea şi sentimentele delicate, mi-am luat doctoratul erotic citind pe Petrarca şi pe Goethe. Nu mai sînt sfios. Cînd iubesc o femeie, îi poruncesc în genunchi să mă lase s-o slăvesc."

Privit retrospectiv, Ioanide rămîne cea mai complexă, de pînă acum, tentativă de cuprindere în romanul nostru a personalităţii excepţionale, a geniului.

2. *POETUL*

O întrebare pusă direct sau indirect în ultimul timp se cere lămurită din capul locului : este G. Călinescu un poet mare în accepţiunea în care folosim epitetul referindu-ne la Blaga sau Barbu ? El însuşi şi-a caracterizat producţia poetică din anii 1926—1928 drept „poezii improvizate". De ce să nu-l credem şi să căutăm aici semnele unei excesive modestii ? Poetul şi-a scrutat atunci propria-i lirică cu ochiul criticului, a observat friabilitatea ei şi zădărnicia continuării. Cum se explică totuşi liniile de rezistenţă ale volumului din 1937 ? Este învederat că mijloacele critice obişnuite folosite în analiza poeziei lui G. Călinescu nu s-au arătat prea oportune. S-a vorbit pe larg despre romantismul său, a fost întors

pe toate feţele clasicismul călinescian, s-a vorbit despre modernism. Romantic ? Clasic ? Modern ?

Lăsînd la o parte prejudecăţile, atragem atenţia asupra unui fapt neobservat pînă acum : volumul de *Poesii*, din 1937, este în esenţa lui o variantă poetică a comentariului critic pe marginea capitolelor *Cadrul psihic* şi *Cadrul fizic* din volumul al IV-lea al *Operei lui Mihai Eminescu*. Izolarea unor fraze exemplificative, spre a sugera „izvorul" poeziilor, este imposibilă. Ar însemna să recopiem textul *in extenso*. Dar între atmosfera generală a comentariului critic şi universul poetic al poeziilor din 1937 se găsesc similitudini de substanţă. Criticul a descoperit, analizînd poezia eminesciană, marile teme poetice şi poetul le-a utilizat. Aici se află, aş zice, cheia poeziei lui G. Călinescu : poetul aşază în tipare preexistente un conţinut sufletesc de natură intelectuală. Lirica lui G. Călinescu este o poezie cărturărească, livrescă în ultimă instanţă, dar de o incandescenţă dusă pînă la alb uneori de neobişnuita personalitate a criticului. Fundamental intelectualizată, invadată de mitologie, ca bucolicele şi georgicele virgiliene, poezia lui G. Călinescu e menită să fie gustată de intelectuali.

În lumina consideraţiunilor de mai sus, departe de a constitui „o diversiune" ori „un capriciu intelectual", volumul de *Poesii* din 1937 ne apare într-adevăr expresia unei lirici „încă tăinuite" — atributul pus de critic în *Istoria literaturii române*... trebuie înţeles ca o aluzie la poezia ce avea de gînd s-o scrie — şi grupa unsprezece poezii, dintre care zece erau inedite. Surpriza a fost unanimă. În intenţia poetului, *Poesii* ilustrau un anumit program, prin program înţelegînd sugerarea ariei preocupărilor sale poetice. Bizuindu-se şi pe compunerea grafică a volumului — pe coperta de o sobră eleganţă, titlul, tipărit cu albastru, era încorsetat într-un dreptunghi negru ; pe pagina interioară, mari sălcii îşi desfăceau pletele peste o piatră funerară, de unde, încrustat în marmură, chipul unei femei zîmbea bărbatului aşezat pe o bancă, contopit parcă cu natura înconjurătoare —, mulţi au crezut a intui în *Neoromantică* orientarea programatică a autorului. Privită din perspectiva timpului, poema respiră un suav parfum de veche litografie. Două sînt ipostazele aceleiaşi imagini tipic romantice. Prima, statică, sugerează atitudinea de visare, detaşarea de contingent. A doua imagine e dinamică.

Impasibil, „solemn și elegant", poetul rătăcește în același peisaj romantic : „...tăcut, / Cu mîinile la spate, cu coamele pe umăr, / Se preumbla prin codri căutînd solemn un număr / De trestii pentru orga cu fluierul acut".

În *Ghența*, una dintre poeziile citate de critica timpului ca fiind mai reprezentative, atenția poetului este reținută de interiorul vetust, decrepit. Bănuită într-o grădină imensă, casa mătușii pare „moartă". Prin ușa deschisă „pe an numai o dată" în fața aceluiași unic vizitator, lumina curge lacomă înăuntru. O clipă, ochii rămîn orbiți de contraste. Colțurile camerei „au străluciri de mină", „păianjenii armată" se ascund îngroziți. Șoaptele și zgomotul pașilor „nasc" „huruituri de grote". Clipind des, „ca pasărea de noapte", „năucită de zgomot și lumină", mătușa ascultă cu indicibilă suferință anuala și malițioasa rugăminte a nepotului : „Să-mi dai o linguriță din vechea ta dulceață / De trandafiri..." și face totul pentru a o întîrzia. În mîinile ce pipăie nervos „un mușuroi de chei", în amnezia subită ce o cuprinde cînd trebuie să-și amintească „unde s-a rătăcit borcanul", în tremurăturile „viclene" cu care cheia pătrunde „în broasca ruginită", poetul a intuit caracterul unui posibil Hagi Tudose feminin. Aducerea dulceții e prilej de subliniere a interdependenței regnurilor : „Uscată ca o lavă, cu smalțuri de coral, / Solidă, fără vîrstă, cu miezul mineral", și, rontăind-o, poetul are senzația topirii cristalelor în gură.

În *Melodii,* întors spre propria-i copilărie, poetul retrăiește contactul inițial cu viața : „Copil, abia făclia unui crin/ În mîini țineam, paharul dus la gură / Era o urnă rece, o figură / De-arhitectură grea luciosul scrin..." Dar copilul, receptînd nebulos stimulii nediferențiați suficient ai lumii exterioare, simbolizează omul aflat în pragul civilizației, copil el însuși, străduindu-se să înțeleagă mecanismul lumii. Evenimentele comune iau proporții fantastice și totul pendulează între vis și realitate. Patul, asemeni unei preistorice jivine, „mîrîia pe labe groase de leu" ; pendulul „vîjîia" ; oglinda „ardea" și-n cristalul ei fierbeau „istorii fabuloase" ; „tavanul se urca prea sus", „globul de cer" se izbea de ramurile copacilor.

Străbătute de o viziune globală asupra lumii : *Geologie*, *Cosmogonie* și *Melancolie* sînt trei etape cosmice, marcînd efortul pătrunderii în infinitul inexprimabil. Pe fiecare treaptă, unghiul de perspectivă crește proporțional cu dimensiunile

obiectului contemplat. Pe prima, interesul e absorbit de imaginea grandioasă a efemerității vieții umane ; pe a doua, poetul aduce în cîmpul de observație planeta ca parte integrantă a sistemului solar, a cărei viață este, teoretic, limitată, raportînd-o la imensitatea cele de a treia trepte, a galaxiei, ea însăși trecătoare.

Pentru G. Călinescu, visul constituie, în *Vînătoare,* mijlocul evaziunii în chiar țara visată. Pe spatele unui „puternic armăsar", la acel ceas al nopții cînd „uşa doarme şi lemnul grinzii creşte", poetul se îndreaptă spre tărîmul de vis. Peisajul e nu mai puțin fabulos : munții sînt acoperiți cu „perii de păduri", coniferii își odihnesc vîrfurile „în lună", văile sînt de cenuşă, iar lacul, subliniere a aceleiași interdependențe a regnurilor, are „apa verde / Ce merge-n sticlărie şi smalțuri pînă-n alt / Tărîm cu prunduri negre şi cu tavan înalt / În care-un peşte roşu se-nalță şi se pierde..." Spre acest lac se trag însetate turme de bovine şi cerbi cu podoabe capilare arborescente. Peisajul de ansamblu e fixat pictural, dar versurile nu pot ascunde livrescul : „O, ce păduri enorme şi ce tăceri nedrepte ! / Cum totul pare-n somnuri pe-un emisfer granitic, / Săpat de-un vis arhaic în turle lungi şi trepte !" Ridicat în scări, strîngînd între pulpe coastele calului, vînătorul sloboade o săgeată, şi visul se sfarmă haotic : „brădetul se frămîntă", lacul scade „coclit", din ape „ies lumini", şi ochiul reține imaginea sutelor de picioare pierzîndu-se în depărtări. De remarcat că sugestia centaurului nu vine din Eminescu.

Vînătoare e o introducere în mitologie, de unde au rezultat foarte bunele poeme *Fragment epic* şi *Herodot, IV, 8-9.* În primul, o herghelie imensă se mişcă încet, apăsător în decorul terifiant al unei țări ce pare scoasă din visul halucinant anterior ; copacii sînt mărunți, chirciți ; pămîntul — uscat, sticlos ; bolovanii, enormi, albiți de soare, sînt risipiți în zare ca nişte oseminte, iar cîmpurile, aride, „fără grîu". Peste „neagra, nechezătoarea trupă", pluteşte aievea pe „țepoasa crupă" a unui cal voinic, „cu mîna-n şold", un războinic gol. Pierdut sub soarele apăsător, în mijlocul unei mări de capete, călărețul are senzația răcoroasă a rătăcirii printre pinii unei păduri de picioare, aluzie la aceeași unicitate a materiei. Monotonia strivitoare a drumului este întreruptă de două evenimente. Simțind în nări răcoarea unui „arc de rîu", furişat

GHEORGHE LAZĂR BIBLIOTECA BUCUREŞTI

„ca o uscată ghiară" prin prundul „cărunt de grea bolovănie", herghelia, după cîteva clipe de şovăire, ţîşneşte într-o cavalcadă fantastică. Al doilea eveniment e lupta cu centaurul. În timp ce cabalinele sorbeau cu nesaţ apa rece, văzduhul se umplea „de mari nechezuri rele". Pe mal, „...pe patru pulpe / Sălta un om cu gura lăţoasă, mîniată, / Adevărat centaur cu pielea învîrstată / De pete ebenine şi-afumături de vulpe". Lupta, notată laconic, se desfăşoară cu repeziciune ; încălecînd pe „picioarele răpite" ale străvechiului animal, poetul trăieşte sentimentul transformării într-un „centaur cu-o mie de copite". Şi turma, învăluită în pulberi, se pierde în depărtări, în aceeaşi apăsătoare somnolenţă.

Din relatarea lui Herodot despre cea de-a zecea faptă pe care Heracles o săvîrşise la cererea oracolului de la Delphi şi din porunca lui Eurytheus, Călinescu a scos, în *Herodot, IV, 8—9,* o piesă de un dens lirism. Atenţia se concentrează asupra uriaşei turme de vite a lui Geryon, în mişcare, în mijlocul căreia „călare pe-o grea iapă / pieptoasă, fumurie", răcnea un văcar bărbos. Numai schiţat, mersul turmei este un pretext, secvenţele reprezentînd diferitele stadii ale geologicului. Pe un podiş calcaros, turma ce acoperea zarea „cu valuri" se mişcă istovită. Însetate, vitele se aplecau să lingă bolovanii albiţi de soare şi, sub căldura toridă, sudoarea „se scurgea-n rîuleţe". Următorul moment reprezintă secvenţa abundenţei. Pe dealuri cu „iarba deasă, tare", vacile se-ndeasă „molatice". „Miroase pretutindeni a lapte şi gunoi / Şi cîteva cornute pasc leneş, solitare". Peisajul mediteranean e înlocuit cu „frigul unei păduri cu bradul rar". Versurile transmit admiraţia în faţa unui spectacol rămas, se pare, din vremurile îndepărtate ale începutului cuaternarului şi a cărui măreţie concurează minunile lumii vechi. E, de fapt, ceea ce criticul admirase la Eminescu : „Copacii se-nălţau ca nişte lungi pridvoare / De marmuri verzi spre-a cerului profundă schelărie / De mari cupole de-aur şi fără sticlărie [...] // Pădurea era rece şi lungă ca un mit. / Cădea în ţurţuri neagra, noptatecă zăpadă, / Molifţii creşteau iute şi-n templul adormit / Punea-ntre trunchiuri luna cîte-o lucioasă spadă." Ieşită din codri, turma, aflată undeva lîngă bătrînul Istru, trece „pe-un bărăgan de papuri şi veştede nomoale" şi-apoi se pierde în stepele nesfîrşite biciuite de crivăţ, „acolo unde-i sticlă şi pomii mor de ger". În această primă parte, Călinescu dezvoltă

ceea ce Herodot numai schițase, iar episodul narat minuțios de istoricul grec e comprimat în două strofe ce alcătuiesc a doua parte a poemului. Hercule, toropit de somn, adoarme în zăpadă, pîndit de vicleana Echidna.

În ambele poeme se observă existența unui plan inițial, format dintr-un nucleu epic ce se menține la nivelul trăirii nemijlocite. După ce datele firului narativ au fost expuse, planul inițial rămîne, mai mult sau mai puțin, static și servește conturării unui simbol. Acest al doilea plan evoluează în fapt, și lirismul arde deasupra, răspîndind parfum de lumi apuse. Este aici o încercare de a concura imaginea Greciei „mai sălbatice" din *Memento mori.*

Gnosă și *Pedagogie,* sub nivelul artistic al celorlalte piese, anunțau erotica de mai tîrziu. Ultima prefigurează ciclul grec, din *Lauda lucrurilor,* poetul desenînd caracterul unei anume femei, care, cu nervii biciuiți de întîmplări fioroase, se aruncă indiferentă în brațele „celui mai tare" ; „Eu vreau ca la ani cincisprezece / Din patru unghere eroii să plece / Și-ntr-o cruntă, orbească bătaie, / Să rămîn ca o mică arătare / În mîinile celui mai tare / De care, rîzînd, să mă tem, / Să-i fiu noroc și blestem."

*

Începînd cu anul 1944, poetul e întîlnit în periodice. La 23 ianuarie, *Vremea* îi publică douăsprezece poeme, printre care : *Omagiu Dianei, Muzică de sfere, Statui, La apa Vavilonului, Împăcare, Măr tăiat, Coliziune, Păpădia* etc. Sub titlul mai multor poezii îi întîlnim semnătura în *Caiet de poezie,* nr. 2, februarie, 1947, și în *Revista Fundațiilor Regale.* După o tăcere de mai bine de un deceniu, poetul începe din nou să publice versuri în *Steaua, Contemporanul, Gazeta literară, Luceafărul,* înainte și după *Lauda lucrurilor.*

Din poezia lăsată afară la apariția volumului din urmă, nu se poate recupera mai nimic. Peste tot e învederată intenția de a face o lirică pe temă. Versurile din *Caiet de poezie,* de pildă, reprezintă o ilustrare teoretică a propozițiilor critice din *Universul poeziei.* Poetul slăvește avioanele : „A ajuns pitică Terra, / Nu mai sînt deșerturi, puste, / Ocolim prea iute sfera, / Sîntem sprintene lăcuste. // De-ar veni Isus cu vaste /Albe-arhangheleşti coloane, / I-am ieși în cer cu-o

oaste / De cinci mii de avioane". (*Avioane*) ; aerul : „Divin, subtil, indiscernabil aer, / Tu, dintre începuturi aliment, / Al Logosului sacru aliment / Cînd s-a stîrnit primordialul vaer" (*Aerul*) ; varza : „O, varză, care strîngi cu-atîtea rochii / Imaculata-ţi carne viscerală, / Pudoarea-ţi candidă, auroralã, / Care-amăgeşte monotonă ochii..." (*Varza*) etc., etc., dar gravitatea tonului nu poate acoperi lipsa lor de valoare.

Volumul ultim de versuri, *Lauda lucrurilor*, cu subtitlul : *Poezii* (1938-1963), angajează un dialog cu opera-i poetică anterioară. *Impostură* reia şi explică, din perspectiva sporului anilor, mai vechea ipostază romantică. Poetului singuratic din *Neoromantică*, G. Călinescu îi opune imaginea unui participant activ la treburile „obştii" : „Cînd coama-mi străluci la tîmple sideral, / Mă coborîi în vale ca un Virgil pe cal / Cu lira într-o mînă, cu hăţurile-ntr-alta [...] / Descălecai. Le-am zis : în obşte mă prenumăr, / Lăsaţi-mă buşteanul să-l ţin şi eu pe umăr..."

În ciclul *Lauda materiei*, ca şi în alte poeme, definitorie pentru poezia călinesciană mi se pare a fi împingerea meditaţiei poetice spre aspectele generale ale existenţei. Viaţa, iubirea, creaţia ori moartea sînt aspecte fenomenologice ale unui tot material, de unicitate indestructibilă : „Tot universul nu este / Decît joc de mari curcubeie. / Ce este-n planetele şapte / S-ascunde în elemente, / Bolta e stropită cu lapte, / În lapte-s de stele fragmente. // Cerescul aşezămînt / Are un infim consonant / Diamante găseşti în pămînt, / Pămîntu-i pe cer diamant".

Însă perspectiva macrocosmică a viziunii, galaxia însăşi nefiind decît o continuitate firească a materiei în univers, a avut-o Şun şi a împărtăşit-o lui Hi-Ho. Restrîns apoi la harta în relief a globului ce se roteşte continuu, expunîndu-şi feţele privirilor, poetul sesizează aceeaşi universală conexiune a fenomenelor şi laudă elementele naturii în maniera lui Francesco d'Assisi. Slăveşte fluviile măreţe, oceanele fără sfîrşit şi bulgării strălucitori de sare ; admiră clocotul vulcanilor, simte cutremurarea pămîntului sub masa turmelor de elefanţi şi aude zvîcnetul materiei : „Zvîcnind materia creşte, / De păsări se-ntunecă cerul, / Balta se umflă de peşte. // Pădurile se-nmulţesc robuste, / Păşunile exală efluvii..."

Chiar universul casnic intră în circuitul etern al naturii. Nevăzuţi, greierii au umplut pînă la saţietate rafturile de

stejar ale bibliotecii, soba, uşa, duşumeaua. Prin paginile tomurilor, prin sertare, în ceasornic, printre foile risipite pe masă, greierii se fac simţiţi într-un coral enorm, şi poetul are, o clipă, impresia rătăcirii într-o vegetaţie năvalnică : „Veneau de pretutindeni scîrţîiri / În rîuri limpezi şi subţiri, / În măruntele ferăstraie ; / Părea că în odaie / Crescuse deodată o livadă / Şi buruieni în ladă..." *(Greierii)*. Poezia e o transpunere fidelă a poemului în proză, cu acelaşi titlu, apărut în *Viaţa literară*, în 1927. Percepţiei vizuale din *Lauda materiei* i se substituie acum percepţia auditivă. Coralului interior i se asociază orchestraţia exterioară, şi, în liniştea nopţii, poetul distinge armonizarea sunetelor disparate ale materiei. Plesniturile minuscule ale celulelor ce se-nmulţesc în firele de iarbă se transformă la scara întregului univers în sunete vibrante de orgă : „Molifţi, trunchi de stejar / Cu tunete de orgi răsar, / Şi sub al cerurilor naos / E-o muzică de haos", de unde se transferă spre spaţii cosmice. Eternul e sfîşiat de „armonii de sfere", şi în mişcarea lor planetele emit sunete nu mai puţin ciudate, care, conjugate cu muzica terestră, se transformă într-o simfonie siderală. Universul cîntă !

Percepînd universul ca un tot, poetul închină ode elementelor. * Ca şi cei vechi, glorifică focul „străveziu la trup", metalele, sarea, cărbunele, fierul, lemnul. Polemizînd parcă indirect cu romanticii, iubitori ai lunii, astru rece, cu reflexe verzi-albăstrii, Călinescu se declară a fi un poet solar : „Tu nu eşti astrul meu, o lună, / Ce numai noaptea te deschizi, / Cărnoasă, rece mătrăgună, / Întunecată de omizi". Îl înfioară, mai ales, jocul de umbre al lunii ce recheamă atmosfera umedă a cavourilor. Ea îi sugerează, prin analogie, veşnicia : „De fluxul tău eu mă feresc, / Să fiu cu umbra laolaltă / Frate de cruce nu doresc". De aceea, poetul cîntă soarele „cu coamele roşii", simbolul vitalităţii ; el risipeşte umbrele şi insuflă energii. Sub razele lui se desfăşoară de veacuri, ca într-un imens ritual, marile procese creatoare, eforturile gigantice ale omenirii de a supune materia.

La Călinescu, ca şi la Blaga, omul apare ca o întrupare delicată a materiei. Femeia este o Galatee sculptată dintr-un

* Noi atragem atenţia asupra intenţiilor poetului, însă versurile, cele mai multe, nu sînt realizate artistic. Am reţinut şi reprodus cu excepţia stampei asiatice, *Lene feudală*, tot ce mi s-a părut valoros.

conglomerat alcătuit din regnurile fundamentale : *mineral* („Rozina, ai mulți strămoși. / Prin unghii tu ești rudă / Cu munții cei stîncoși, / Ai jad în carnea crudă"), *vegetal* („Din algă, iarba groasă, / Jucînd în mări crispate / Ai coama grațioasă / Ce-ți cade lung pe spate") și *animal* („Bunic ți-este mamutul / Greoi la călcătură, / De monștri vechi temutul, / Căci fildeș ai în gură" — *Geneză dialectică*). Îndeosebi, vegetalul predomină. Obrazul are prospețimea și răceala parfumată a mărului „abia rupt". Părul, resfirat cu degetele, dă impresia rătăcirii printr-un „desiș abrupt". Întregul corp : „Genunchi, picioare, subțirele tău bust / Și mirul gurii tale, / Tot ce respir și-ating cu buza are gust / De cărnuri vegetale" (*Epitalam*). Pentru Aretuza, „pieptul lat și păros" al iubitului „E un lan cu spicul gros", iar Erotocrit, rătăcind prin vegetația luxuriantă a Asiei, are senzații de invertire a vegetalului : „Cînd zăream un chiparos, / Vedeam trupu-ți mlădios. / Gutui de vedeam mănunchi, / Cugetam l-ai-tăi genunchi. / De vedeam grîul în spic, / Mă gîndeam la puful mic, / La pîntecul diafan, / Ca vasul de porțelan" (*Aretuza*).

Mineral în oase, animal în sînge, vegetal în păr, omul este un microcosm ce rezumă în linii generale macrocosmul, dar fragil, supus distrucției. Privindu-și corpul culcat la umbra unui copac, poetul are sentimentul contopirii cu natura : „Și boii m-ar sufla cu nările, și-ar linge / Pe frunte-mi sarea care din piele s-ar prelinge, / Și mi-ar mînca șuvițe din ceafă și din barbă / Crezînd a fi vreo iarbă". Pe picioarele încrustate cu mîl, furnicile se vor strînge puhoi, vrăbiile vor ciuguli sideful unghiilor și, încet, încet, conturele se topesc și corpul, sumă a elementelor, se dizolvă în elemente.

Într-o bună parte a poemelor *Laudei lucrurilor*, conștiința poetului este torturată de problemele existenței. În decorul familiar al camerei, oglinda își pierde obișnuita funcție utilitară. Undele-i de cristal devin un depozitar al vîrstelor : „Ca ploaia dîra unei crete / Spăl iute formele concrete, / Și ce-n caietul meu ai scris / Se șterge-ndată ca în vis". Noaptea numai, apele se desfac și „ca fumul" succesivele imagini ale omului își iau zborul : „Din mine zboară cu duiumul / Tot ce de ani eu ți-am furat / Cînd te priveai lung și mirat". (*Oglinda*) Seara, întinzîndu-se pe pat „cu-al nopții anteriu" pe umeri, poetul are senzația multiplicării în identice ființe : „Alături

pe macat, / Dorm fiinţe-nşiruite. / Sînt eu
vîrste felurite." Gîndurile roiesc în minte : „
odată, [...] / Sosesc din alte vise / Visate-n
Gonite spre abise / Şi-acum din nou cresc
din ceasuri treze / «De unde», «Ce» şi «Cum
ipoteze, / Vin în cămăşi de fum". (*Patul*).

Cu alte mijloace, ideea este reluată în *Rochia de moar*, cîntec al vîrstelor desfăşurat într-un halucinant decor romantic. În antiteză, sînt puse faţă-n faţă două file ale aceluiaşi individ :

— decrepitudinea fizică a octogenarei pictată în maniera lui Goya din *Caprichos*, căreia „flăcările violete" îi dau pe faţă de un joc de umbre : „Ochii mocneau striviţi ca două mari stafide, / Alunecaţi la vale în foarte-adînci firide. / / Pe ici, pe colo o geană, ca de măceş o ţeapă, / În pleoapele gălbui ca foile de ceapă, / Obrajii pămîntii înscorţoşaţi şi creţi, / Acoperiţi cu pielea unor uscaţi bureţi."

— şi adolescenta fermecătoare : „O fată cu-ochi de agrişi în candid melancof. // Ca piersica prea coaptă e faţa-i purpurie, / De rupi pieliţa moale şi carnea se sfîşie, / Cu unghii conabii ca floarea de glicin. / Ea-n masa mea loveşte pe dinţi de clavecin."

Meditaţia asupra vîrstelor era firesc să ducă la dialogarea cu timpul şi istoria. Emoţia provocată de curgerea timpului se găseşte la poeţii mari de totdeauna. De la antici, care o cunosc sub numele de *fortuna labilis*, la Leopardi, căruia implacabila trecere a celor omeneşti îi dă, cum singur mărturiseşte, senzaţia unei intense dureri organice : „... o încleştare / sălbatică a inimii mă-ncearcă / gîndindu-mă că toate trec pe lume / şi aproape toate trec fără de urmă..." şi pînă la amara concluzie eminesciană : „...eternă-i numai moartea, ce-i viaţă-i trecător" din *Memento mori*, tema a generat piese de un tulburător lirism. G. Călinescu propune o înţelegere dialectică a fenomenului. Fiinţa umană e vremelnică, dar în natură persistă un neîntrerupt proces de transformare a elementelor. Timpul ireversibil nu este altceva decît continuă dezvoltare, infinită negare a negaţiei, înnoire. Atunci : „Ce este oare viaţa ?" Ca să înţelegi procesul vieţii, „Cu mine vino

veghezi din noapte / Și pînă dimineața...", zice poetul. Numai așa vei avea posibilitatea să simți „...cum lucerna, / Trifoiul cresc din lumea lunecoasă / Făcîndu-ți vie perna / Pe care mîini o vei culca sub coasă". Dialectica vieții îi apare la scară universală ca un spectacol grandios : „Dînd hrană florilor, / Se scoală morții ca-ntr-o înviere, / Și din esența lor, / Fără răgaz, albina scoate miere" (*Cositul*). Altă dată e reținută latura vegetală a procesului : „Din morți răsar crizanteme, / Greierii cîntă-n sicrie" (*Lauda materiei*). Anotimpurile înseși sînt un perpetuu mijloc de reînnoire a firii. Poetul ridică un „cîntec de slavă" zăpezii „spumoasă ca laptele ce dă în foc" (*Laudă zăpezii*), intuiește melancolia căderii frunzelor (*Toamna*), cîntă roadele verii (*Rînduială nouă*) și, prins de continua mișcare ascendentă, nu mai are răgaz să se gîndească la vîrstă : „Trecutul țipă-n urmă, / C-un salt săr peste punte, / Scînteia piatra scurmă / Cînd mă ridic pe munte / [...] Sînt tînăr sau bătrîn ? / Alerg spre viitor, / Spre stele focul mîn, / Zburînd din nor în nor". (*Primăvară*)

Munca definește coordonatele omului în raport cu realitatea înconjurătoare, și poetul îi aduce laudele cuvenite : „Tristețea este stearpă" e și titlul poeziei, „iar fapta lăudată" ; „Fii fraților tăi pildă, de ești cu-nvățătură / De mari isprăvi te-apucă. / Pe cremenea cea tare fă foc de arătură / Și mările usucă. / Pădurea nu te-nșele cu plînsetele-i vane, / Înfige-n trunchi toporul. / Cuptorul înroșește, fă secere, ciocane / Pentru întreg poporul." Dintr-o asemenea concepție au izvorît *Brazii* („În munți am auzit o surdă canonadă, / Crezui că stînci imense au început să cadă. / Izbeau în brazi topoare. Cîntau c-o sfîșiere / Vibrante joagăre, harfe forestiere"), ori *Mistrețul*. În pădurile ciclopeene, evocate în *Vînătoare* și *Herodot IV, 8-9*, scăldate acum în zăpezi imense, poetul, războinic get, c-un ochi acoperit de promoroacă, semănînd cu Polifem, taie, răcnind sudalme, brazi uriași, îngrămădește „trunchi peste trunchi", încinge foc strașnic și peste mormanul de jăratec învîrte un mistreț „îmbălsămat cu mirodenii / Și miruit cu vin de preț".

Un mănunchi de pasteluri livrești (*Agricultură, Rînduială nouă, Tractorul, Grîul nou* etc.) sînt închinate muncii agrare. Ca și Virgilius, Călinescu gustă deliciile vieții agreste, căreia

îi închină un *Georgicon* * de factură modernă, dar tot poemul reproduce cuvînt cu cuvînt un monolog al lui Şun.

În erotică, se simte mai multă originalitate. Cu cîteva excepţii, cînd, accidental, apare fecioara „crudă", aflată la hotarul incert dintre copilărie şi adolescenţă („... încă un arbust / De cincisprezece ani, / Gutuie sînii, acrişori la gust, / Grumazii diafani" — *Război troian rezumat*), Călinescu cîntă o singură femeie : fata „cu ochi albaştri" de care s-a îndrăgostit odinioară Felix, enigmatica Otilia, Tily, Til, Lil. Ca şi pentru Felix, chipul Otiliei se încheagă din notaţii disparate, rezultatul fiind un portret, creionat în linii de suavă simplitate. Proiectată de-a lungul veacurilor, Otilia e văzută, paradoxal, în permanenţă la anii încîntători ai tinereţii. Implorînd regelui Solomon „apă vie", poetul motivează convenţia : „Vreau s-o ţin curată / De-a pururea nevătămată, / Cu gloria cîntării / Şi prospeţimea mării, / Sclipitoare ca rubinul, / Neprihănită ca şi crinul, / Răcoroasă ca un lac, / Şi floarea de liliac" (*Apă vie*).

Bărbatul, în schimb, nu are o identitate anume. Iubind o unică femeie, el trece prin ipostaze felurite, reîncarnîndu-se succesiv în războinicul antic, în orientalul rafinat, în indolentul feudal sau în omul epocii moderne. Dar momentele fundamentale ale istoriei umane (Antichitatea, Evul Mediu, Epoca Modernă) nu sînt decît conturarea alegorică în timp a vîrstelor omului. Cu alte cuvinte, poetul capabil de *visio intellectuali* se transpune pe sine pe diferite trepte ale istoriei şi retrăieşte experienţe felurite. Înlocuirea principalelor ipostaze ale eului erotic prin epoci istorice adiacente îi prilejuieşte o dialectică de mare fineţe.

Ascensiunea pe treptele istoriei este însoţită şi de înaintarea în vîrstă a poetului, care, alături de femeia iubită, nu

* Şi aici, frazele lui Şun au fost ulterior dezvoltate în poemele : *Georgicon, Brazii, Măreţe, fără seamăn.* Procedeul poate semnifica năzuinţa epuizării unei atitudini lirice favorabile, dar se răsfrînge negativ asupra realizării estetice. Prima parte a *Georgiconului, Brazii,* nu mai au gravitatea hieratică a monologului lui Şun. Poemele erotice *Statornicie, Cu mîinile amîndouă* ş.a., intrate în ţesătura dramatică a pieselor de teatru ulterioare, îşi păstrează individualitatea, însă prin punerea într-un context anumit strălucirea lor e ştearsă. În schimb, scenetele nu au valoare deosebită. Cititorul simte că ceva e făcut, că focul inspiraţiei este înlocuit cu răceala raţională a meşteşugarului.

simte totuşi sporul anilor : „Cu capul tău pe umăr / În viitor eu cresc, / Rămîn de-apururi tînăr..." (*Nu mă mustra*). Chiar dacă unitatea pare intenţionat sfărîmată, poeziile ciclului erotic se însumează într-o gingaşă „cîntare" a erosului, *Statornicie* rezumînd, pînă la urmă, istoria erotică a umanităţii.

Cu mîinile amîndouă constituie preludiul. Vîrstei indecise a adolescenţei îi corespunde, pe plan istoric, copilăria omenirii. Coborît spre începutul unei ere ce abia mijea, poetul sondează, în timp, stratul cel mai de jos al geologiei sufletului uman, surprinzînd ivirea sentimentului de dragoste. Într-un eden lipsit de frumuseţile paradisiace convenţionale : „Răcoare îmi da rîul, / Mă-nbălsămam cu crinul, / Ca mierea-mi părea grîul, / Plin de tărie vinul", poetul „tînjeşte", căutînd „în unde de ape şi oglinzi", asemeni legendarului Narcis, imaginea unei fiinţe „de-a cărei gingăşie" îi „era şi dor şi teamă". „Dar într-o zi vestită, / O uşă s-a deschis, / Frumoasă şi smerită, / Tu ai descins din vis. / / Mi-ai zis zîmbind : Sînt eu ! / Cu mîinile amîndouă / Te chem în veacul meu / Spre-o primăvară nouă."

Tinereţii tumultuoase, cu sînge fierbinte zvîcnind în vine, înclinată spre fapte eroice şi visare, îi corespunde momentul Greciei antice. *Chloto* pregăteşte discret cadrul : „Pe seară cîteodată mă plimb prin vis agale / Pe lîngă temple vechi cu frize şi astrogale. / / Printre măslini şi cipri pare-mi-se / C-aş fi putut să fiu Ahile sau Ulise". Poezia conţine în germene temele fundamentale ce rezumă întreaga istorie şi mitologie greacă. Prin *Chloto*, poetul coboară în universul apuselor civilizaţii mediteraneene : strălucesc în soare coloane zvelte, răsună sandale „pe lespezi albe" de granit, foşnesc păduri mlădioase de finic, se unduiesc sub briza mării smochini, chiparoşi, măslini şi valuri se sfarmă neistovit de ţărmuri... În zare se ghicesc lanuri de grîu şi stepe nesfîrşite. În *Război troian rezumat*, doi greci se luptă turbaţi pentru „o mică Elenă". *Eu sînt grec*, cea mai bună din cele trei poezii, creează în tonuri sobre, asemeni desenelor de pe o urnă elină, un tablou plastic. Culcat pe nisipul fierbinte „lîngă unda sărată a Pontului negru," poetul are, aidoma Cezarului eminescian, viziuni fantastice ale trecutului. Personificată în Thetis, marea îşi „aruncă pe ţărmuri pletele-i îngrozitoare", se aud „în scoica urechii" cîntînd „mii de sirene", se văd alunecînd cu ţipete prelungi, ca nişte mari nori albi, stoluri

de pescăruşi deasupra valurilor. Şi în acest coral mitologic, „nave cu vîsle lungi" se îndreaptă greoi spre ţărm ; lemnul ud, ornamentat de scoici, exală arome de nuci putrede, iar pescarii „cu bărbi ascuţite, goi", îşi răstoarnă plasele. Cînd, sub „dealul de scrumbii argintii", zăreşte „o albă sirenă", „cu ochi ca două smaralde", eroul zvîcneşte în picioare şi o îmbrăţişează pătimaş, încercînd senzaţia osmozei elementelor : „Ameţit o sărut sălbatec pe gura crudă şi rece, / Mi se pare că sorb o stridie vie".

Secvenţa orientală evocă un eros rafinat, plin de ceremonii complicate, menite să ţină nestinsă flacăra primei iubiri. „Închisă tot în iatac", Aretuza e o Penelopă transpusă în decor asiatic. Mărturisită naiv, ca în poezia populară, durerea aşteptării arde la suprafaţa cuvintelor, în timp ce Erotocrit peregrinează, precum Ulise, prin „cetăţi sumedenii" cu unicul scop de a-i crea iubitei un decor fastuos : „Alergai în larga lume / Pe calul meu alb în spume. / M-am dus să cumpăr covoare, / Să ţi le pun sub picioare, / Să nu simţi la gleznă trudă, / Să calci ca pe iarbă crudă." *(Aretuza).*

Dezlănţuite furtunos în secvenţele anterioare, sentimentele înregistrează temporar, în momentul feudal, o stagnare. Viaţa se scurge leneş. Femeia, „aproape dezbrăcată", se contemplă la nesfîrşit prin oglinzi, cîntă, dansează. Pentru prima oară bărbatul are o îndeletnicire extranee iubirii : „Eu, rigă într-o ureche, / Cărui de oşti nu-i arde, / Înşir rime pereche, / Păzit de halebarde" *(O, Tily).* El e „părintele" şi „domnul".

Deosebirea de vîrstă dintre îndrăgostiţi, simţită în *O, Tily,* e mărturisită direct în *Epitalam.* Atributele predecesorilor erau tinereţea ori forţa fizică. Acum, poetul, om al epocii moderne, se află la vîrsta maximei intelectualităţi, şi erudiţia lui e copleşitoare : „Nimeni de vîrsta-ţi darul de-a te slăvi nu are. / Toţi sînt nişte profani" ! Locul lui Felix l-a luat arhitectul Ioanide, care aduce femeii un altfel de elogiu : „Eu ştiu să te slăvesc cu palmele pereche, / Precum în Vatican / Un papă umanist, uimit de lumea veche, / Bronzul atenian".

Lucidă confruntare a vîrstelor, *Interdicţie,* poemul contemporaneităţii pe plan istoric şi individual, e un epitalam de o delicateţe desăvîrşită. Poetul reţine mai întîi diferenţa de vîrstă, spaţial : „Stai într-un turn sclipind în depărtare / Şi, ca s-ajungi la mine, tu zbori peste-un abis". O durere

inavuabilă mistuie sufletul încercat de contradicții : „La ora fermecată te-aștept cu îndoială, / De-ntîrzii, simt o spaimă, de vii, melancolie, / Mi-e teamă de-acea zi în veci catastrofală / Cînd nu te va mișca a mea thaumaturgie". Resemnarea e nostalgică : „Din mine trupul tău nu se va face rodnic, / Puțin te strîng în brațe, mai mult te văd în vis, / Nu-ți voi fi mire sacru, ci pururi un logodnic, / Să merg cu tine alături îmi este interzis". *Interdicție* e ultima ipostază, unica nejucată.

Deschis cu *O, tu, cu ochi albaștri...* („Te duc în patul biblic de cedru și-abanos / Neprihănită, goală, zvîcnind fără veșmînt, / Să dormi cu mine noaptea în sfînt așezămînt.") și închis cu *Vin din Liban, mireasă*, ciclul *Statornicie* degajă o dragoste frenetică, senzuală. Metaforele, descinzînd din *Miorița*, au prospețime, fructele și florile sugerînd atributele feminității :

Obrazul tău e coajă de măr crețesc, cărnoasă
E buza ca smochina,
Și răsuflarea ta de crin și chiparoasă
Miroase ca grădina,
Iar țîțele rotunde, cu miezul bun și tare,
Sînt două chitre coapte,
Ciorchini de tămîioasă, cu boabe, mari din care
Voi ciuguli la noapte."

3 *DRAMATURGUL*

Cîndva, peste țara bătrînului împărat Yao s-a abătut o germinație colosală cum natura nu mai cunoscuse din vremuri imemoriale. Fluviile și-au ieșit din matcă și în mlaștinile enorme foiau șerpii. Buruienile, scaieții și mărăcinii acopereau țarinile. Pădurile creșteau dese, trunchiurile arborilor căutînd lumina aveau contursiuni de șarpe și în întunecimi pîndeau

fiarele şi păsările de pradă. Un vînt distructiv sufla deasupra împărăţiei : nu se aflau poduri şi drumuri suficiente, negustorii erau necinstiţi şi judecătorii nedrepţi.

Împăratul se dovedea neputincios a stăvili forţele naturii şi indolenţa prinţilor vasali. Şi Yao simte nevoia unui braţ tînăr şi viguros ; atunci, asociază la domnie pe Şun, îi dă pe fiicele sale în căsătorie şi-l ridică la rangul de King, întîiul sfetnic. Dîndu-i învoirea de a-şi alege dregătorii, Yao l-a învestit în fapt cu puteri depline. Cu sprijinul a cinci prieteni : Y, Ki, Ye, Sie, Kao-Yao, fiecare posesorul unei virtuţi fundamentale, Şun începe lupta cu neistovită energie.

Trei ani de zile, imense incendii au rumenit zările pînă în depărtări, iar cerul s-a acoperit de neguri. Aerul avea mireasma sanctuarelor de templu. Fiarele au pierit în jarul incendiilor ori în clocotul apelor, şi ploile au curăţat impurităţile, spălînd pămîntul. Peste fluviile readuse la vechile albii au fost aruncate poduri şi mlaştinile au fost secate. Ogoare nesfîrşite au luat locul smîrcurilor şi mărăcinişului. În ape se joacă peşti roşii şi aurii, în dumbrăvi cîntă păsările, raţe şi gîşte sălbatice îşi fac cuiburi în păpurişul rărit ; pe pajişti pasc turme şi herghelii.

Rod al meditaţiilor pe marginea mai multor cărţi clasice ale Chinei, *Şun*, capodopera dramatică a lui G. Călinescu, ne transpune într-o Asie arhaică, cu mai mult de două milenii înaintea erei creştine. Îmbrăcînd haina alegoriei, *Şun* dezbate, ca şi *Bietul Ioanide,* problematica omului superior în orînduiri sociale neprielnice. Şun este un Zadig asiatic de extracţie umilă, şi Yao, clarvăzător, punînd mai presus de orice interesele obştii, se abate de la o tradiţie statornicită din vechime cînd îi încredinţează tronul veşnic. În persoana lui Şun se îmbină armonios chintesenţa însuşirilor creatoare ale omului : „Meşteşugul olarului, iscusinţa pescarului şi a vînătorului, hărnicia plugarului, gingăşia cîntăreţului din lăută, cumînţenia şi cumpătarea filosofului sînt darurile sale", îl caracterizează bătrînul filozof, dînd expresie simţămintelor poporului.

Spirit înclinat spre construcţii abstracte, Şun gustă deliciile muncii fizice : „...pămîntul, iubite Yu, mă desfată cu deosebire. El este coca moale din care firea scoate toate formele sale. Bucuros ţin mîinile ude pe argila jilavă...", şi închină un adevărat poem trudei nobile a plugarului, filosoful fiind dublat de poet : „Iarba udă de rouă îţi răcoreşte gleznele şi lu-

tul moale îţi mîngîie tălpile. Risipiţi pe cîmpuri la mari depărtări vezi ţărani pe urmele vitelor maiestuoase. Roata carului intră adînc în pămînt, sudoarea îţi curge pe obraz şi pe umeri, dar vîntul ţi-o usucă fluturînd aripile sale de mătase." Alteori, adevărate sentinţe, frazele lui Şun sînt turnate în bronz şi studiate atent.

Împărat, Şun se dovedeşte a fi un desăvîrşit păstor al noroadelor. Ceea ce iese mai cu seamă în evidenţă este uluitorul său talent organizatoric. Conducătorul, argumentează Şun, e nevoit să caute singurătatea spre a emite judecăţi nepărtinitoare asupra treburilor ţării. Ar fi o greşeală să asculte păsurile fiecărui supus. Datoria lui este de a se distanţa, metaforic vorbind, spre a avea permanent în atenţie generalul. „Cine călăuzeşte bine ţara, zice el, seamănă cu Steaua Polară care stă nemişcată pe locul ei, în vreme ce celelalte stele se învîrtesc în juru-i." O stavilă în calea înnoirii sînt superstiţiile. Turnătorului convins că munca i se iroseşte fiindcă duhul metalului doreşte însoţirea cu tînăra lui nevastă, Şun, acceptînd vremelnic ceremonia exterioară, îi dă sfatul să nu-şi arunce în cuptor soţia, ci să ardă cîteva şuviţe de păr şi unghiile ei. Cînd Yao agonizează, Şun, neînduplecat, respinge leacurile medicului care cerea pentru bolnav „sînge de prunc, cîte o oca pe zi" : „...pentru ce aş jertfi sufletul copilului ? Dacă viaţa se cumpără cu moarte, cine are dreptate să trăiască ?", încredinţat fiind că decesul biologic al fiinţei umane e o lege firească a vieţii : „Frunza îngălbeneşte şi moare, rîul seacă, pădurile se usucă, stelele cad, soarele însuşi se va înnegri ; ce mirare dar că bătrînii mor ?"

Şun nu este singur. Simte alături prieteni şi poporul simbolizat de bătrînul Hu-He. Mersul lui Şun pe „calea neturburată" — e şi subtitlul piesei — întîmpină împotriviri. I se opun sfetnicii împăratului Yao. Kong-Kong, Kuan, Yn-Ce-Ciu şi Huan-Teu, conduşi de prinţul San-Miao, alcătuiesc un grup de cinci puteri ostile, numărul mistic al elementelor opus antitetic dregătorilor lui Şun. Simbol al forţelor distructive, ei rezistă cu străşnicie reformelor, şi vorbele le sînt date ca să-şi ascundă gîndurile, îndemn indirect la reflectarea asupra nesincerităţii în raporturile umane. Se răzvrăteşte Tan-Ciu, fiul împăratului, orbit de mînie că tronul nu i se lasă lui după datini. Conflictul macină chiar familia lui Şun, ce întruchipează însăşi orînduirea socială bazată pe parazitism. Mama

vitregă a lui Șun dorește ca Sing să fie ginerele împăratului Mao ; Ku-Seu rîvnește la soțiile lui Șun și, abuzînd de autoritatea paternă, poruncește fiului să i le trimită în așternut ș.a.

Această materie formează substanța poemului dramatic în actele II-IV, rezultînd un paralelism al situațiilor, o simetrie a evenimentelor de un farmec nespus. Întreaga piesă dă impresia unui ritual. Reduse la o trăsătură unică de caracter, privite pe latură categorială, personajelor le este propriu un anumit schematism, ce amintește de sculpturile primitive. Un anume automatism declanșează acțiunile eroilor și mișcările lor au grația balerinelor. Însă sub crusta ceremoniei, a păstrării ritualelor străvechi, se urzesc planuri diabolice. Sing e tentat să-și omoare fratele cu spada ; Tan-Ciu încearcă să-l ucidă pe Șun cu arcul. Sfetnicii ațîță ura celor doi și promit ajutor fiecăruia pentru ocuparea tronului, plănuind, firește, înlăturarea lor definitivă după pieirea dușmanului comun. Familiile sînt sfîșiate de pasiuni, și Ku-Seu ridică sabia contra fiului ; Kuan nutrește speranța pieirii lui Yu. Ni se înfățișează, cu alte cuvinte, un adevărat atentat al părinților împotriva copiilor. Și în mijlocul acestei lumi robite patimilor, Șun rămîne aparent neturburat, dar sufletul său, mîhnit, trăiește o crîncenă dramă. Înțelepciunea i se dovedește de neclintit : „Dacă părinții își ucid fiii, iar fiii părinții, dacă frații se dușmănesc între ei, aceasta nu-i decît o întunecare trecătoare a cerului sau o părere, fiindcă lumea ar pieri de atîta neorînduială. Împăratul se bucură cînd vede armonia în jurul lui și se mîhnește de haos, el însă crede în virtutea veșnică și o urmează nestrămutat după canoane."

Cu finețe, G. Călinescu sugerează climatul spiritual, politețea complicată de ceremonii nesfîrșite. Reverențele durează nemăsurat, și gîndurile personajelor rostite în fraze lungi, în care contrastele de umbre și lumini abundă, sînt pline de savoare : „— Fiu al astrului divin care se ridică pe arborele Kien-Mu, îl salută San-Miao pe împărat, am venit de pe moșia mea întunecoasă ca o noapte plină de cucuvele să închin Seninătății tale ființa mea vrednică de dispreț.

— Nu merit atîta plecăciune, grațios prinț, se întristează Yao. Eu sînt cel mai vrednic de dispreț. Sînt un om neputincios, un muritor care nu poate să înfrîngă băltoacele și buruienele. Te-am chemat să mă mustru și să mă umilesc față de

tine, căci nu sînt în stare să fac din ţara ta neorînduită o icoană a supremei înţelepciuni stăpînite de cele cinci fericiri."

Dincolo de atmosfera asiatică, în *Şun* pulsează un indiscutabil fond autohton. La baza piesei stă o schemă universală, şi plăcerea lectorului vine nu din ineditul întîmplărilor, ci din observarea faptului că dramaturgul rămîne permanent în tipic, intuind esenţele, categoriile. Şun e Făt-Frumos, ori mai degrabă Harap-Alb pus la încercări felurite, din care iese întotdeauna învingător datorită agerimii minţii, faptele menţinîndu-se constant la hotarul incert dintre real şi fabulos, conferind o aureolă mitică întregului. Dorindu-i pieirea, Ku-Seu, în virtutea puterilor părinteşti, porunceşte fiului să-i repare hambarul ; împăratul îşi ascultă supus tatăl, părintele îi dă foc, dar Şun scapă cu ajutorul unei frînghii rămasă sub o grindă. Pus să adîncească un puţ, tatăl şi fratele aruncă pămînt deasupra ; Şun descoperă intrarea într-un mormînt alăturat, pe unde iese nevătămat. Chiar conflictul din familia lui Şun reproduce în linii fundamentale conflictul familial din basmele româneşti.

Un ceremonial spumos învăluie judecata finală, Şun definindu-se fin psiholog. Păstrînd forma exterioară, sfarmă în fapt fondul crud al pravilelor străvechi, şi pedepsele sale, raţionale şi pline de bun-simţ, însoţite şi completate de sancţiunea forţelor ascunse ale naturii, înfioară, dar smulg şi murmure de admiraţie, norodul deslusind aici un semn al divinităţii. Tatăl, înfrînt, se pleacă, alături de ceilalţi, într-o reverenţă colectivă, înaintea fiului său şi a cerului şi peste întreaga scenă se sfarmă sunetul unui gong formidabil.

Personaj legendar, Şun oferea prezentului imaginea unui călăuzitor de popoare ce-şi propunea drept ţel suprem al vieţii fericirea celor mulţi şi sugera un viitor echitabil. Apărută în 1943, cînd „liniile mişcătoare ale reflectoarelor şi ciorchinii de lumină de o sinistră frumuseţe ai proiectoarelor caligrafiau aproape în fiecare seară cerul", piesa putea fi o formă de protest împotriva unor stări grave de lucruri.

La puţină vreme după apariţie, un tînăr, atunci, critic,[1] entuziasmat, emitea supoziţia că *Şun* ar fi cartea unei compensaţii iar eroul, autorul însuşi. Apropierea — atrgătoare — a

[1] Adrian Marino : *Comentarii la Şun, Ecoul,* an II, nr. 157, 29 mai 1944, p. 2.

fost primită cu răceală de G. Călinescu : „De ce să-i pară unui biograf obligatorie legătura dintre Șun și viața autorului ? A fost supus acest autor, ca atîți alții, la atacuri de presă ? Aceste atacuri de jurnal sînt insignifiante. Important ar fi ca atacurile, dure ori nu, să afecteze pe autor. Nu-l afectează. Autorul a suferit și altfel de ostilități, ca toți oamenii. Este însă un ins cu simțul ridicolului, care nu se ia în tragic, cînd sînt în viață mizerii mari, hidoase." [2] Fără să vrea, mima impasibilitatea lui Șun. Graba cu care se disculpă trebuie să fi fost provocată de încredințarea că piesei i s-ar fi putut da de oficialități interpretare politică [3].

Tot aici arată G. Călinescu caracterul livresc al inspirației : consultarea cărților lui Granet pentru recrearea viziunii de ansamblu, însă intriga e luată din *Șu-King*, cartea versurilor ; amănuntele sînt documentate, aforismele — autentice și fraze întregi „mai ales cele prețioase, în șurule, sînt quasitraduse". Avea dreptate. Toată intriga lui Șun e rezumată într-o *cronică a mizantropului*, intitulată *Familie chineză* (*Adevărul literar și artistic*, nr. 751, din 28 aprilie 1935, p. 12).

*

În producția dramatică ulterioară, problematica omului superior se împletește cu realizarea erotică. Dramaturgul propune meditației atitudini diferite față de dragoste. Acțiunea se menține constant în Evul Mediu, și piesele au nu puține puncte de tangență cu erotica din *Lauda lucrurilor*. De altfel, gînduri, cugetări ale personajelor sînt constant convertite în teme și motive lirice, și invers.

În *Tragedia regelui Otakar și a prințului Dalibor*, regele dorește să-și împartă coroana imperială cu tînăra Ludmila, frumosul vlăstar „bogat, de neam mare", al unei familii ce rîvnise cîndva la tronul Cehiei. Însoțirea pare a fi potrivită („Ca nimeni altul am împăcat / Ce spune sentimentul cu rațiuni de stat") și Otakar pune în hotărîrile lui ceva din înțelepciunea lui Șun. Urmărind instaurarea armoniei, el curmă dușmănia dintre familiile feudale, eliberează pe Dalibor, fratele Lud-

[2] *Comentarii la Șun, Vremea*, an. XVI, nr. 756, 2 iulie 1944.

[3] Vezi și scrisoarea adresată lui T. Vianu, publicată de H. Zalis sub titlul *Dialog cu Tudor Vianu*, în *Gazeta literară*, nr. 11/17 martie 1966, p. 6.

milei, rupe „hrisovul blestemat", îşi numeşte cumnatul „starostele poeţilor din ţară" şi-l roagă să-i rostească din parte-i Ludmilei „ia, aşa, o poezioară / Precum că o iubesc / De dragu-i mă topesc". Evident, lui Otakar îi lipseşte politeţea rece, distincţia înnăscută, caracteristice suveranilor. El se exprimă ca un ţăran autentic, drăcuie, îşi sărută zgomotos cumnatul şi se caracterizează cu epitete apreciative, încîntătoare. Pe această latură se apropie de omonimul său din *Călin—file de poveste*. Îndrăgostit, Otakar vrea să-i transmită Ludmilei subtil zbuciumul lăuntric, dar declararea dragostei are parfumul poeziei Văcăreştilor : „...ca să vezi pîrjolul dintru-ai mei rărunchi / În faţa ta, Ludmila, smerit cad în genunchi." Întîlnim aici un tip primar de dragoste, o erotică elementară, nepervertită. Şi tocmai simplitatea îi conferă farmecul, atmosfera excluzînd aprioric eventuala eficacitate a intrigilor de curte şi planurile ambiţioasei Tecla sînt sortite eşecului.

În *Secretarii domnului de Voltaire* şi *Răzbunarea lui Voltaire* este uşor detectabilă schema *Luceafărului*. Voltaire este geniul. Ca în faţa unui zeu, m-elle Toinon îngenunchează, şi-i slăveşte virtuţile, precum odinioară vechii indieni slăveau soarele. Nu mai puţin turburat de fermecătoarea Veneră, dar şi puţintel măgulit, Voltaire trece printr-un proces interior, ale cărui extreme sînt sugerate de sfaturile ireconciliabile ale celor doi „secretari".

„*Nebunia :* Îndată strînge-o-n braţe, ca un neghiob nu sta.
Raţiunea : Un gest de violenţă nu socotesc prudent,
Eu zic că e mai bine să-i faci un compliment.
N : Cine-ndrăzneşte iute e totdeauna tare.
R : Admit, cu multă grijă, cel mult o sărutare.
Voltaire : Ce zici, Mam'selle Toinon ?
M-elle Toinon : Nebunu-i adorabil ! (Cu ochii în jos.)
Ce spune Raţiunea e mult mai acceptabil."

Octogenar, simţind cum se apropie „spre Haos împins de-al morţii pinten", Voltaire visează nostalgic un *altceva*, ar vrea să cunoască vraja „furtunii". Lăsîndu-se pradă Nebuniei, filosoful închide Raţiunea şi coboară din lumea abstracţiilor, abandonîndu-se tentaţiilor terestre. Gestul semnifică hotărîrea geniului de a păşi în lumea celei pe care o iubeşte, spre a-i cîştiga iubirea.

Răzbunarea lui Voltaire e departe de a avea monumentalitatea hieratică a renunțării Luceafărului. Voltaire este om, și vina lui e de a fi crezut în religiozitatea deplină a dragostei copilăroasei Toinon. Începutul poemului, unde Voltaire meditează asupra comportării fetei, observată de la un timp, în vreme ce primește rapoartele secretarilor, e remarcabil, și un comic discret învăluie dialogul. Cel ce a robit inima lui Toinon este „un tînăr cu mustață", înveșmîntat „în uniformă albastră și plin de insolență", ofițerul, simbol al superficialității, ce-și atrăgea odinioară imprecațiile lui Eminescu. Prin introducerea lui, G. Călinescu sugerează artificialitatea sentimentelor lui Toinon. Încrezător încă („Să fie, oare, ea atît de mincinoasă" ?), Voltaire îi sondează ascunzișurile sufletești : „Toinon, cugetă bine, nu-mi place cine-nșeală. / Mă mai iubești ?" Exasperat de răspunsurile evazive : „Mi-ești drag" ; „Țin foarte mult la tine", Voltaire arestează pe intrus, hărăzindu-l eșafodului. Toinon plînge, țipă, apoi mîngîie „galeș" zeul, pe fruntea căruia norii negri ai răzbunării se adunaseră amenințător. Cuvintele au dulceața fructelor și parfumul lor amețitor învăluie statuia încruntatului Voltaire, precum aroma ofrandelor aduse de vestale zeilor : „Pe tine niciodată n-am să te uit ușor, / Ești răpitor de inimi și ești fermecător / Oricît te-ai încrunta, tu poți să înspăimînți / Pe papă și pe regi, dar pe femei le-ncînți. / Nu te preface rău, gonește sentinela, / Fă asta pentru mine, nu-l aresta..." Voltaire rupe mandatul, și meditația finală e expresia unui suflet torturat de melancolii, care a încercat să ridice femeia pe culmile spiritului său.

Poemele dramatice de mai sus au fost construite pe idei poetice ; de unde și valabilitatea lor. Din punct de vedere estetic, *Ludovic al XIX-lea,* ultima scriere dramatică amplă călinesciană, e de o valoare modestă. Îndemînarea autorului nu poate șterge impresia de simplu exercițiu, superior evident, și lucrarea o studiem numai pentru că aparține lui G. Călinescu.

Scrisă în cinstea anului 1964, ca un omagiu adus realizărilor României în ultimele două decenii, piesa *Ludovic al XIX-lea* se desfășoară pe două planuri paralele. O echipă de muncitori forează un tunel și în același timp fac repetiția în costume de epocă a unei piese compuse, insinuează dramaturgul, de unul din actorii-muncitori, în care este criticat regimul feudal absolutist din Franța secolului al XVIII-lea. Episodele

de maximă tensiune din piesă se îmbină cu momente nu mai puțin încordate din munca șantierului. De aici rezultă oarecare nervozitate, ce imprimă un ritm mai viu întîmplărilor. Ponderea mai însemnată o deține acțiunea desfășurată la curtea regelui Franței în preajma izbucnirii Revoluției Franceze. Ludovic al XIX-lea e Ludovic Moldovan, tînăr miner ce joacă rolul regelui din piesă, fost grevist, și numit așa într-un lagăr german spre a fi deosebit de alți Ludovici.

În fața spectatorului apare o Franță sfîșiată de contradicții. Parisul duce lipsă de pîine : „Sînt oameni, Sire, care n-au ce pe foc să fiarbă / Și se hrănesc ca vita, păscînd pe dîmburi iarbă." Oamenii sălbăticiți de foame s-au năpustit cu coasele asupra cailor unui echipaj „și l-au mîncat, lăsînd în ham doar oase". Mișcări țărănești și frămîntări orășenești se ghicesc tot timpul a sta să erupă, și „toate faptele ce pot să pară neverosimile și brutale, ne încredințează grijuliu autorul, sînt perfect adevărate", însă noi nu-l credem, ele nefiind, artistic, motivate.

La celălalt pol, se află lumea feudală. Regele face speculă cu făină, înnobilează masiv, ministrul adulator născocește cinic impozite absurde. E o lipsă cruntă de monede, și Locotenentul de poliție atacă, cu încuviințarea tacită a suveranului, „cardinalescul sediu", jefuindu-l. Cea mai mare parte a personajelor sînt exponenții aparatului de stat sau ai clasei feudale : cutare e controlorul general, altul — Cardinalul-arhiepiscop etc. De aici decurge și o sumară individualizare a acestora, singurul ce trăiește cu adevărat fiind regele.

Pentru cercul de adulatori în care își petrece viața jucînd tric-trac, vizitînd asiduu intendența de *menus plaisirs* din Parc aux cerfs, Regele este un individ superior în accepția tehnică a cuvîntului. El trăiește drama clasei sale, înțelege mersul istoriei, dar nu se poate rupe de societatea lui și se îndreaptă o dată cu ea spre sfîrșitul ireversibil. Reflecțiile eroului asupra orînduirii în ansamblu sînt revelatorii. E o critică a regimului feudal făcută dinăuntru. Regele înțelege că „timpul e altul", „sceptrul e vetust", vede, constată și îngroașă defectele subalternilor, observă melancolic risipa curtenilor, meditează pe tema plictiselii conjugale, motivîndu-și indirect infidelitățile, și mentalitatea unei întregi clase e dezvăluită. Temîndu-se de o eventuală neînțelegere a mesajului piesei, dra-

maturgul intervine nu rareori în numele regizorului şi nuanţează replicile ; critica monarhului absolut, explică el, e „o simplă maliţie faţă de complici pe viaţă şi moarte". Altă dată, constată înăsprirea exploatării în lumea feudală, însă, intervine tot el, orînduirea în ansamblu reprezintă un progres în comparaţie cu perioadele anterioare. Epoca a dat mobila fină, dantelăria vaporoasă, pantoful cu toc Louis Quinze, vasele de Sèvres, tapiseriile ş.a. şi a adus incontestabil o delicateţă a moravurilor.

Reflecţiile regelui îl fac simpatic, dar ele nu pot ascunde golul lăuntric. Substanţa firului epic derulat în trecut o formează pasiunea regelui pentru frumoasa Christina, „fată-n-cîntătoare a unui pădurar", pe care o văzuse „aproape goală" scăldîndu-se într-un şipot. Regele îl numeşte pe tată „mai mare peste ape", îi dăruieşte „pe-aproape" o casă şi aduce fata la castel. Spre a păstra aparenţele, hotărăşte căsătoria Christinei cu baronul Odon. Totul e o convenienţă. Christina se va căsători prin mandatar, iar soţul ei va rămîne mai departe în garnizoană. Hotărîrea e luată în clipa cînd afară, pe burniţă şi vînt năprasnic, şiruri de călugări poartă un coşciug spre cimitir. Aducîndu-i-se la cunoştinţă că moarta este : „Jeaneta, Sire, fata cu ochi de peruzea, / Pînă acum un an metresa adorată", suveranul exclamă indiferent : „Săraca ! Merita o vreme mai frumoasă". Propoziţia prefigurează destinul Christinei.

Actul al III-lea reproduce, cu amplificările cerute de noul context, dar fără semnificaţia simbolică a acestuia, poemul dramatic *Răzbunarea lui Voltaire*, cu singura deosebire că Regele duce pînă la capăt răzbunarea la care Voltaire renunţase. Deznodămîntul aminteşte dramele shakespeariene : Odon înnebuneşte, Christina moare şi regele aude furtuna revoluţiei apropiindu-se. Tot acum se precipită şi acţiunea celuilalt fir epic. Apele invadează tunelul, lucrarea e salvată, singurul accidentat fiind Ludovic Moldovan. Intenţia autorului — şi titlul lasă să se întrevadă acest lucru — fusese de a caracteriza prin antiteză pe cei doi Ludovici. Însă Ludovic al XIX-lea trăieşte substanţial numai ca rege.

Şun mai ales, *Răzbunarea lui Voltaire*, într-o oarecare măsură, sînt piese, pe linia lui Camil Petrescu şi Lucian Blaga, de rară poezie. Nelipsindu-le o anume repeziciune scenică, accentul cade totuşi pe conflictul de idei. Piesele călinesciene

sînt spectacole intelectuale şi este evident că parcurgerea lor cere un spor de intelectualitate. Autorul însuşi, în intimitate, şi-a jucat piesele în medii de intelectuali. Cînd, la sfîrşitul anului 1964, a fost vizitat de un grup de actori, dramaturgul înregistra, într-o *Cronică a optimistului*, „cu plăcută uimire", că noii actori mergeau „într-o direcţie pe care o visa altădată : intelectualizarea, capacitatea prin cultură de a se ridica la nivelul eroului interpretat".

Ce s-ar putea reţine din celelalte scenete [3] ? Mai nimic. Un dialog substanţial ici, colo, o vorbă, o metaforă, altundeva, şi atît. Nu trebuie să ne închipuim că aici zac cine ştie ce virtuţi de dramaturg. Nu e exclus ca piesele : *Napoleon şi Sfînta Elena*, *Despre mînie sau Napoleon şi Fouché*, *Phedra*, ori altele, să fie citite cu plăcere şi curiozitate de intelectualul străin de cercul intimilor lui Călinescu, care ar medita la ultimii doi-trei ani din viaţa criticului. Dar ce-i cu asta ? „Piesetele", cum le numea cineva, au fost create în împrejurări şi cu rosturi anume : erau destinate să amuze, să descreţească frunţile colaboratorilor Institutului de istorie literară (numele unor cercetători circulă în cîteva scenete folclorice). Colaboratorii erau îmboldiţi să joace, şi G. Călinescu îmbrăca mai totdeauna veşmintele unui personaj. Scena era improvizată la Institut şi mai des acasă la director. De sărbătorile Crăciunului, mai cu seamă, reprezentaţiile teatrale erau nelipsite din ambianţa clădirii din strada Vlădescu. În amintirile colaboratorilor lui G. Călinescu, piesele acestea atît de firave estetic sînt menite să rămînă pe veci întipărite. Le însufleţea profesorul ! În fiecare scenă îl văd pe G. Călinescu, la fiecare replică îi aud glasul, îl revăd actor în cele mai variate ipostaze. E firesc şi omenesc. Dar toate piesele acestea, concepute pe o gesticulaţie spumoasă şi un spectaculos şarjat, bufone şi, cîteodată, groteşti, sînt sortite să piară o dată cu dispariţia autorului lor.

[3] Multe sînt scrise pe motive folclorice : *Basmul cu minciunile* (la apariţie, în *Gazeta literară*, se intitula *Cîntecul de soare şi lună*), *Brezaia*, *Fluturele*, *Irod împărat*, *Crăiasa fără cusur* ş.a. Două piese au ca erou pe Napoleon. A subsuma dramaturgiei scrieri precum : *Toader şi Marin*, *Tipuri*, *Dialoguri utile între purice, păduche, săpun, pe de o parte, şi între rîmă, cocoş, broască, raţă, pe de alta* etc. etc., apărute în *Contemporanul* de-a lungul anilor la rubrica *Cronica optimistului*, e o eroare. Ele rămîn articole dialogate.

Kiev, Moscova, Leningrad şi *Am fost în China nouă* sînt două cărţi tipice de reportaj, şi e de mirare că în discuţia despre reportaj din anii trecuţi numele lui G. Călinescu nu a fost amintit, deşi într-o *cronică a optimistului* autorul încercase a lua parte la discuţie. Ce sare numaidecît în evidenţă nu este atît spiritul de observaţie, cît cultura adîncă a reporterului. El este un clasic, care, la faţa locului, vede ceea ce ştia dinainte şi consemnează totul, arătînd eventualele nepotriviri, dar e vădită tendinţa de a face lucru rotund, de a medita asupra specificului unui popor, mai cu seamă în a doua carte.

Structura volumelor e în mare parte identică : amîndouă încep cu un succint jurnal, ce consemnează monoton călătoria cu avionul. Apoi, după cîteva consideraţiuni asupra peisajului, începe prezentarea noilor teritorii. În *Kiev, Moscova, Leningrad*, se opreşte îndeosebi la specificul oraşelor, făcînd şi cîteva incursiuni în arta, gastronomia rusă etc. Cu deosebire este atras G. Călinescu de arhitectură, şi foarte bună este descrierea Kremlinului, „monument de Renaştere" : „Ca şi Roma, Moscova se ridică pe şapte coline, şi Kremlinul poate fi socotit Vaticanul ei". El compară Kremlinul cu castelul din Milano, cu clopotniţa San Gottardo, cu palatul regelui Enzo din Bologna. Explicaţia ? Sub Ivan al III-lea, artişti italieni (bolognezi şi milanezi) au fost chemaţi să reedifice Kremlinul, urmaţi fiind de meşteri străini de alte naţionalităţi. Totul este însă de „specific moscovit", deoarece „artiştii occidentali au fost deznaţionalizaţi prin forţa cerului şi a spaţiului". „Ei au deşirat spre orizont arhitectura civilă a Italiei." Din afară, se văd corpuri masive de clădiri cu cîte două-trei caturi, de aspect clasicizant „în varii nuanţe", încît „par nişte internate vaste, nişte şcoli". Arhitectura e căutată în primul rînd şi în Kiev, şi iată această caracterizare generală : „Un stil rusesc a existat. Acele biserici drepte, înguste, cu turle mici, provin dintr-un tip de biserică locală construită în lemn. Casele de lemn, cu sau fără cat, de la periferii, care sînt aşa de specific ruse, apar

foarte clasice. Sînt geometrice, au ferestre puse la rînd, cu frontoane şi uneori cu nişte cadre ornamentale, au cîteodată chiar pridvoare cu colonade. Originalitatea rezultă nu din «stil», ci din material, din mărimea ferestrelor şi îndesarea lor una-ntr-alta." Filiaţiile nu lipsesc : „Kievul aminteşte Iaşul" şi „face îndată, cu toată mărimea lui, impresia unui oraş de provincie" etc... etc.

Reportajul despre China tinde să se organizeze monografic. După notarea călătoriei aeriene Bucureşti—Pekin, reporterul reţine de foarte de sus peisajul chinez, descrie marele zid, intră în oraşe şi sate, în temple şi locuinţe. Şi aici arhitectura ocupă locul principal. Nota ei specifică o constituie legătura cu folclorul. Descrie oraşul chinez începînd cu poarta comemorativă, continuînd cu templul văzut din afară („arhitectura chineză face impresia că urmăreşte să ascundă casa printre pomi, printr-un mimetism cu vegetaţia") şi pagodele. De la aceste trăsături generale, trece la prezentarea oraşului propriu-zis : populaţia, străzile ş.a. din Pekin, Hanţen, Tienţin, Şanhai, Canton. Cel mai adesea lipseşte nota personală ; textul e o compilaţie de lucrări de specialitate. Numai pentru acest capitol foloseşte : *L'art chinois* de St. W. Bushell ; *Dachreiter und verwandte chinesiche Keramik des XV bis XVIII jahrhunderts* de E. Fuchs, *The Pageant of Peking* de Donald Mennie, *La Chine* de J.Thompson şi T. Choutzé.

G. Călinescu trece apoi la sate. Tehnica e aceeaşi : întîi o descriere generală, apoi atenţia se fixează asupra locuinţei, care e prezentată din afară şi din interior, în regiunea muntoasă, în mediul argilos şi în sudul ţării, unde arhitectura capătă un caracter rural accentuat.

Interesante, clădite pe un bogat material informativ, bună introducere în etnografia şi cultura Chinei sînt capitolele : *Frumosul delicat, Culori, ţesături, îmbrăcăminte, Arta culinară, Teatrul chinez, Cultul eroilor.*

AMURG DE SEPTEMBRIE

I „PREJUDECATA SCRISULUI STATORNIC"

1. *TRIBUNA POPORULUI*

Orientarea lui G. Călinescu din toamna anului 1944 spre ziaristică era rezultatul evoluției unor vechi convingeri interioare. Strada, omul de rînd, viața politică a țării și a lumii i-au reținut și în deceniul anterior nu o dată atenția. Dovadă „cronicile mizantropului" din *Adevărul literar și artistic* și, mai ales, cele din *Jurnalul literar*. Preocupări identice atestă cele șase articole publicate în *Ecoul* între 21 august — 13 septembrie 1944.

S-a adăugat la aceasta încredințarea că viața politică se poate manifesta ca o puternică forță de coeziune a oamenilor de litere, cele mai însemnate cercuri literare părîndu-i-se a fi acelea organizate de oameni cu notorie autoritate politică : „Viața politică întărește legăturile între oameni și corectează asperitățile literatului, de aceea și cele mai izbutite cercuri literare au fost acele organizate de oameni politici, ca Maiorescu, Dobrogeanu-Gherea, Ibrăileanu chiar" [1]. Și o clipă va fi visat să joace rolul unui nou T. Maiorescu. Cele două ziare editate de G. Călinescu au fost scoase sub auspiciile unor organizații și partide politice : Uniunea Patrioților și Partidul Național Popular.

Tribuna poporului, întîiul cotidian editat de G. Călinescu (nr. 1. 15 septembrie 1944 — nr. ultim, 133, 11 februarie 1945), a avut o existență mai scurtă de cinci luni. Primul număr se deschidea cu un succint *Program* [2], interesant nu atît pentru

[1] *Rememorări, Națiunea*, an II, nr. 527, 25 dec. 1947, p. 11.
[2] *Tr. P.* An I, nr. 1, 15 sept. 1944, p. 1.

viitoarea orientare a ziarului, cît mai ales pentru caracterul de confesiune al directorului său : „Aparţinem unei generaţii şi categorii de oameni, socotiţi pe nedrept a pluti cu capul în nori fiindcă se arată nepăsători sub raportul promovării materiale. Însă perfectul idealism este formula adevăratului cetăţean. Binele public ne interesează, ne simţim datori a gîndi despre problemele cetăţii şi de fapt am gîndit întotdeauna. Dar nu ne-am exprimat, fiindcă lipseau condiţii de manifestare pentru un om drept, sau am făcut gesturi negative, tăcînd, clătinînd din cap. Ar fi o lipsă de spirit critic, acum la începutul noii ere democratice, să stăm la o parte. Poporul intră în plinele sale drepturi, trebuie să vrem să fim alături de el." Se căuta titlului o semnificaţie : „Acest ziar de dimineaţă nu este, aşadar, o obişnuită întreprindere comercială, el este o tribună unde poporul pune întrebări asupra destinelor sale, un mijloc de perfecţionare interioară, un loc de avînturi şi idealism".

Concepţia despre structura ziarului o expune G. Călinescu în numărul următor [3] : „Ziarul este un instrument de educaţie delicat, care are nevoie de oameni destoinici şi de sforţări leale. Mai întîi, el se propune ochiului şi se cade să nu-l jignească prin paginaţii hibride şi prin litere aruncate în dezordine. Prin ziar, cititorul ia cunoştinţă de arta tipografică şi-şi formează gustul pentru ritmurile şi caligrafiile prozei. Desenele, ornamentele, fotografiile iniţiază în cîmpuri statice mai largi. Ziarul dă educaţie literară mulţimii şi prin urmare trebuie scris frumos şi corect. [...] Cu riscuri şi cu trudă, bunul ziar caută a ridica nivelul cititorului celui mai modest, nicidecum a se coborî la ceea ce se pretinde că acesta cere". G. Călinescu aducea exemplul presei apusene, unde : „Cele mai de seamă personalităţi literare şi ştiinţifice din străinătate trăiesc din colaborarea profesională la gazete. Acolo se fac tăieturi din ziar în scop bibliografic, căci tot ce se scrie în ziar este de calitate înaltă." Ziarele se citesc acolo mai mult, „fiindcă cuprind tot, ele înfăţişează indicele de cultură al locului". La noi, continua G. Călinescu plecînd de la structura cotidianelor timpului, ziarele „îşi fac o idee greşită despre cititor, îl cred redus şi fără curiozitate", şi, spre convingere, îşi invita confraţii şi cititorii să deschidă

[3] *Ziarul de informaţie, Tr. p.*, an I, nr. 2, 16 septembrie 1944, p 1.

un jurnal străin : „Articole despre edilitate, muzică, arte plastice, medicină, educaţie, ştiinţe etc. ocupă paginile sistematic. Ziarul e o enciclopedie."

Cu alte cuvinte, G. Călinescu vroia un ziar care să se smulgă efemerului şi eforturile sale merg în această direcţie, însă rezultatele sînt de cele mai multe ori minime, fiindcă nu izbuteşte să adune în jurul ziarului nucleul de colaboratori pe care-l visa. În general, articolele nu erau semnate. Cîteva categorii de ştiri ocupau, cum era şi firesc, rolul preponderent în informaţia cititorului : veştile de pe fronturile de luptă, şi în cadrul lor un loc însemnat au revenit în toamna anului 1944 operaţiunilor militare ale armatelor româno-sovietice desfăşurate pe teritoriul Transilvaniei şi al Ungariei. Din cînd în cînd, pe prima pagină se făceau loc reportajelor inspirate din realitatea imediată, rostul lor fiind dezvăluirea feţelor războiului pînă atunci ascunse marelui public. Aşa sînt reproduse relatări ale evadaţilor din lagărele de deportare : *Cum am fugit dintr-un lagăr de concentrare* (*Tr. p.* nr. 87, 14 decembrie 1944, p. 1-3), *Am văzut cum au fost împuşcaţi şi spînzuraţi 7 000 oameni* (nr. 89, 16 decembrie 1944, p. 1-3) ; în cursul lunii ianuarie 1945 s-a publicat un ciclu de reportaje despre evenimentele de la Iaşi din iunie 1941. Nu lipseau nici reportajele pe teme de interes mai general, cum sînt : *Eliberarea Parisului* (nr. 107, 11 ianuarie 1945, p. 1,3), *Viaţa Londrei sub bombele zburătoare* (nr.108, 12 ianuarie 1945). În fine, trebuie relevat articolul lui G. Duhamel : *Naţiuni mari şi mici* (nr. 111, 15 ianuarie 1945, p. 1-3), ca şi medalioanele în care erau prezentaţi comandanţii armatelor aliate. *Tribuna poporului* a publicat în întregime documente internaţionale, ca, de pildă, textul Conferinţei de la Teheran, al Conferinţei de la Moscova, textul Documentului comisiei aliate de control ş.a. Este vizibil efortul căutării unei structuri adecvate. De la numărul al doilea înainte, pagina a doua sau a treia apare sub titlul „Tribuna politică" aici concentrîndu-se ştirile politice interne şi externe. Ziarul nu a fost străin de frămîntările politice ale epocii. În perioada cînd se desfăşura lupta pentru impunerea realizării reformei agrare, *Tribuna poporului* a publicat articolul lui M. R. Paraschivescu : *Al cui e pămîntul ?*. Sporadic apărea o „Tribună profesională". De la nr. 18, 2 octombrie 1944, a fost introdusă „Tribuna femeii",

unde se inserau sfaturi practice, rețete culinare, discuții cu cititoarele etc. Ca și în celelalte pagini, intenția era de a oferi o informație de calitate. În întîia rubrică se puteau întîlni, de pildă, articolele : *Amazoanele, Femei ilustre* (Sora Teresa de Jesùs Maria) și *Decalogul femeii,* după Camille Marchal :

„E drept ca soțul să ocupe în inima ta întîiul loc, totuși nu-ți uita părinții, prietenii. Egoismul în doi nu duce la fericire. Fii personală, fără îndărătnicie. Cînd nu ai dreptate, mărturisește !" etc.

De la sfîrșitul lunii octombrie, apare suplimentul *Pinguinul*, subintitulat „gazeta săptămînală de umor și satiră". Mai menționăm introducerea din decembrie 1944 a rubricii „Cronica învățămîntului" ținută de Iorgu Iordan. Nu erau uitate rubricile de sport, filatelie, mica publicitate, economie, finanțe etc. Finalitatea acestora nu e greu de precizat : G. Călinescu urmărea cu tenacitate, prin înființarea lor, să intereseze un mai mare cerc de lectori, iar ziarul să devină într-adevăr o „tribună populară". Printre colaboratorii statornici se cuvine să menționăm, în afara lui G. Călinescu însuși, care semna aproape în fiecare număr un articol pe teme la zi, pe Iorgu Iordan, G. Ivașcu, George Macovescu, Al. Graur ș.a. Cu cîte un articol, două, au colaborat Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Eugen Jebeleanu, Geo Dumitrescu și alții.

Interes suscită latura literară a *Tribunei poporului.* Din primul număr, pagina a doua a ziarului, sub titlul „Literatură, artă", era consacrată problemelor literare, și G. Călinescu a intenționat să dea acestei pagini o osatură anume, bazată pe cîteva rubrici fixe : un articol axat pe probleme generale, un medalion consacrat unui scriitor străin ; într-o *Antologie* se dădeau traduceri din literatura străină, se publicau poezii de autori tineri. Articolele erau semnate de publiciști români, sau se traduceau din literaturile străine, franceză îndeosebi. Fiindcă pagina literară nu avea o periodicitate stabilă (inițial apărea zilnic, apoi la interval de două-trei zile), nu a fost posibil să i se asigure mereu materialul corespunzător și de aceea rubricile prezintă o firească fluctuație. Dintre articolele ce-și propuneau să dezvolte un aspect mai general al problemelor, menționăm *Notele lui Claudius Ferange pe marginea operei literare a lui Zola* (nr.9, 23 septembrie

1944, p.2), însemnările Evei Céline despre *Romanul sovietic* (nr. 7, 21 septembrie 1944, p. 2), *Confucius* (nr. 10, 24 septembrie 1944, p.2) și mai cu seamă articolele despre Croce, căruia i se subliniază atitudinea antifascistă : *Benedetto Croce, omul care l-a înfruntat pe Mussolini* (nr. 17, 1 octombrie 1944, p.2) și *André Malraux* (nr.16, 30 septembrie 1944, p.2). Reținem și medalioanele închinate lui *Robert Browning* semnate de Vera Călin, *I. L. Caragiale,* datorat lui Mihai Carp și profilurile : *Balzac* și *Marcel Proust* ale lui Șerban Cioculescu.

Neliniștit în privința ecoului în mijlocul maselor a ziarului, G. Călinescu încerca să reintroducă fierberea intelectuală întîlnită în *Jurnalul literar*. În acest sens, face un apel către debutanți, invitîndu-i la o largă colaborare : „În pagina «Cultura», explica el rostul unei noi rubrici, vom sublinia în spirit dramatic aspectul de *muncitori* al savanților, artiștilor ; lupta lor de profesioniști, piedicile pe care spiritul reacționar li-l punea în cale. Ne vom ocupa de existența patetică a vizionarilor unei lumi mai bune, a neînțeleșilor, de situația economică a scriitorilor, artiștilor și a oamenilor de știință, de raportul dintre ei și patron." Directorul ziarului sugera totodată cîteva „idei de articole", dintre care unul era un reflex al preocupărilor sale momentane : *Romanul picaresc spaniol, protest împotriva aristocrației, Edgar Poe, jurnalist, D'Annunzio și editorii săi, Atelierul lui Van Dyck, Kleist ca apărător al oprimaților, Walt Whitman și poezia construcției* etc. Propunea, de asemenea, redactarea unor articole referitoare la realizările materiale obținute de marii creatori din opera lor : *Cît cîștigau : Scribe, Al. Dumas, V. Hugo, Cît a cîștigat Eminescu din poezie.* Se preconiza înființarea unei coloane de „Anecdote" despre savanți și artiști, ce urmau a se încadra în spiritul general al programului. Se mai specifica apropiata apariție a unor lămuriri pentru paginile „Literatură și artă" și „Tribuna femeii", ce erau, se preciza, „deschise de asemenea debutanților".

Apelul lui G. Călinescu nu a avut vreun ecou vizibil. Debutanții în înțelesul propriu al cuvîntului nu s-au grăbit să-i urmeze îndemnul. Nici unul din articolele propuse nu a fost scris de cineva. Colaboratorii paginei literare continuă să rămînă cei cunoscuți. Un efect totuși poate

fi considerat faptul că în ziar au început să apară, rar însă, semnăturile unor tineri întîlniţi anterior în *Jurnalul literar*. Şi de acum pînă la suspendarea apariţiei, fie sub titulatura „Literatură, artă" fie „Cultura şi arta poporului", ziarul a continuat să-şi ţină cum a putut rubricile fixate iniţial. Se introduc pe parcurs, fără a avea caracter de periodicitate, „Cronica plastică" scrisă de M. Radu Paraschivescu şi „Cronica teatrală" semnată de Silvian Iosifescu. Mai semnificativă rămîne prezenţa acestuia din urmă la „Cartea străină" unde, printre altele, vorbeşte de *Jean-Paul Sartre şi ultima sa operă „Les Mouches"* (nr. 24, 8 octombrie 1944, p. 2). Dorinţa cititorilor de a cunoaşte literatura Occidentului, cunoaştere întreruptă în urma restricţiilor impuse de război, era puternică, deoarece în următoarele numere ale ziarului publicişti, tineri atunci, consemnau cu mai mult sau mai puţină regularitate, aspectele diverse ale fenomenului literar, predominînd însă latura informativă. Se recenzau cărţi fie în traducere românească : *John Steinbeck — «Nopţi fără lună»* de G. Mărgărit (nr. 78, 3 decembrie 1944, p. 2), *I. Ehrenburg — «Şi-a fost ziua doua»* de Sanda Popescu, fie în original : N. Steinhardt — *Memoriile lui André Maurois* (nr. 90, 17 decembrie 1944, p. 2), Al. Piru — *Montherlant* (nr. 103, 5 ianuarie 1945, p.2), sau se încerca conturarea unei personalităţi : *James Joyce* de Mihai Mănciulescu (nr. 114, 19 ianuarie 1945, p. 2), *Georges Bernanos* de N. Steinhardt şi *Louis Aragon* de Mihnea Gheorghiu (amîndouă în nr. 120, 27 ianuarie 1945,p.2). Mai rar se reproduceau în întregime sau fragmentar articolele unor scriitori sau reporteri străini : Ilya Ehrenburg : *Poporul în război* (nr. 85, 11 decembrie 1944, p.1, 3), I.A.Bujes: *Malraux* (nr. 97, 25 decembrie 1944, p. 1, 3). Literatură originală propriu-zisă, *Tribuna poporului* a publicat puţină : versuri de Magda Isanos, în cîteva rînduri — poetei, G.Mărgărit închinîndu-i medalionul *Poezia Magdei Isanos* (nr. 89, 16 decembrie 1944, p. 2) —, două poezii ale lui Dimitrie Stelaru : *Singurul cîntec* (nr. 45, 29 octombrie 1944, p. 1) şi *Luptăm !* (nr. 83, 9 decembrie 1944, p. 2), versuri de Nicolae Ţaţomir, o schiţă de Eusebiu Camilar, *Infermeria de cai* (nr. 51, 4 noiembrie 1944, p.2) şi nuvela lui Maria Arsene, *Băltăreaţa*, publicată în foileton la sfîrşitul lunii octombrie 1944. Tot spre a stimula producţia tinerilor, cît şi „... în dorinţa încurajării literaturii izvorîte din realitatea vie a vremurilor

noi", *Tribuna poporului* a anunţat la 13 decembrie 1944 organizarea unui concurs literar „pentru cea mai bună schiţă cu caracter social". Se dădea un premiu în bani ; toate manuscrisele trebuiau trimise lui G. Călinescu. Amatori au fost puţini, totuşi cîteva manuscrise s-au trimis, fiindcă la 6 ianuarie 1945 ziarul anunţa cîştigătoare pe... Zetta Luzian !

Pe toată perioada apariţiei ziarului, săptămînal, în paginile sale a ţinut cronica literară Şerban Cioculescu. Scrise în maniera ştiută, cronicile abordează aspecte generale : *Scriitorul în faţa societăţii* (nr. 11, 25 septembrie 1944, p.2) şi urmăresc fenomenul literar, criticul fiind atras deopotrivă de clasici şi contemporani. Dintre ele, reţinem pentru unghiul nou din care e privit scriitorul : *Personalitatea lui Miron Costin* (nr. 4, 18 septembrie 1944, p. 2), *Mihail Sadoveanu, memorialist* (nr. 73, 27 noiembrie 1944, p. 1), *Un studiu ditirambic* (nr. 71, 25 noiembrie 1944, p. 2) — cronica se referă la volumul lui V. G. Paleologu : *Imaginea poetică colorată la Alexandru Macedonski* —, *O poetă ermetică* (Lucreţia Petrescu : *Gînduri răzleţe)* ş.a.

Tribuna poporului a deschis (începînd cu nr.86, din 13 decembrie 1944) o anchetă cu titlul *Unde merge literatura.* Ideea anchetei, pe care G. Călinescu a aprobat-o îndată, se pare s-o fi avut romancierul Dan Petraşincu, intrat în redacţie de puţină vreme, deoarece, pentru prima oară, semna alături de Al. Piru şi Silvian Iosifescu un articol despre Tolstoi, la 4 decembrie 1944. După un preambul explicativ, Dan Petraşincu punea în faţa oamenilor de litere următoarele întrebări :

„1) Credeţi că există o criză a literaturii şi dacă da, cum ar putea fi ea remediată ?

2) Credeţi că romanul sau poezia ar putea fi înlocuite în conştiinţa maselor de către alte arte — cum e, de exemplu, cinematograful ?

3) Ce credeţi că este sau trebuie să fie poziţia scriitorului român faţă de schimbările care se petrec astăzi în omenire ?

4) V-aţi propus dvs., personal, vreo problemă de tehnică nouă sau vreuna de orientare generală asupra felului cum aţi dori să scrieţi de azi încolo ?"

Cu toată limitarea discuţiei la cîteva probleme prea speciale, au răspuns un număr apreciabil de prozatori, poeţi şi critici, şi multe din confesiunile făcute scot la iveală as-

pecte interesante ale atitudinii civice a celor interogați. La prima și a treia întrebare, Tudor Vianu răspundea, de pildă, în același număr : „Criza literaturii există și este consecința crizei libertăților spirituale. În măsura recuceririi acestor libertăți, este de nădăjduit că scriitorii vor găsi elanurile de atîtea ori săgetate în trecut." Față de schimbările contemporane lui, scriitorul trebuie să aibă „o poziție deschisă, înțelegătoare. Mai mult decît atîta, cum cred că, printre feluritele dezastre care ne-au atins, cel moral e mai de seamă, socotesc că toate forțele spirituale ale omului trebuiesc chemate la colaborare și printre ele nu-mi închipui că literatura ar putea refuza să se încadreze printre puterile de reconstrucție ale omenirii" M. Sadoveanu, dimpotrivă, încerca să pună în corelație criza literaturii cu criza prin care trecea societatea : „Criză a literaturii ? Depinde de punctul de vedere al fiecăruia. Eu n-o văd. Momentul e din cele mai interesante și mai bogate pentru scriitor. Constat însă o criză a literaturilor, în legătură cu criza întregii noastre societăți." (nr. 91, 18 decembrie 1944, p. 1, 3). Cei mai mulți dintre scriitorii întrebați constatau existența unei crize chiar în momentul efectuării anchetei, însă nu era vorba atît de o criză spirituală, ci mai ales de imposibilitatea scriitorului de a se afirma din cauza lipsei organelor de presă corespunzătoare. Este ideea ce se desprinde din răspunsul lui Pompiliu Constantinescu : „Există mai mult decît o criză literară ; se poate vorbi aproape de dispariția literaturii. Revistele literare s-au împuținat, iar cele ce mai supraviețuiesc sînt sau prea oficioase, prea puțin literare și prea rar substanțiale." (nr. 99, 30 decembrie 1944, p.2) Alții, cum e Al. Philippide, aplică noțiunea de criză asupra perioadei 1940-1944, identificînd-o cu literatura lipsită de valoare artistică : „Producția literară românească, din cauza războiului și mai ales din cauza infiltrațiilor politice reacționare, a suferit o scădere considerabilă în valoare. Calitatea literaturii noastre din ultimii cinci ani este, cu puține excepții, submediocră. Criza aceasta de calitate nu va înceta decît o dată cu stabilirea unui regim de libertate a scrisului literar." (nr.92, 20 decembrie 1944, p. 2) Ancheta s-a încheiat la sfîrșitul lunii ianuarie 1945 cu niște concluzii nesubstanțiale ale lui Dan Petrașincu. O altă anchetă : *Este bine să se acorde drepturi politice femeilor ?*, nu s-a mai deschis. Cu numărul 133, din 11 februarie 1945,

Tribuna poporului şi-a suspendat apariţia. Ziarul, se anunţa într-o notă, redactată de G. Călinescu, „se va înfăţişa din nou publicului cititor complet reorganizat şi într-o postură cu totul nouă, la o dată care va fi anunţată ulterior". G. Călinescu se referea la săptămînalul *Lumea,* care a apărut aproape imediat.

2. *LUMEA*

Lumea a fost scoasă de G. Călinescu din dorinţa de a-şi dovedi lui însuşi şi publicului cititor că este un intelectual cu pasiunea civicului, cum a fost şi pînă atunci, chiar dacă atitudinea cetăţenească a rămas, explicabil însă, pe un plan secund pînă la sfîrşitul războiului. *Lumea* şi-a făcut apariţia într-un moment în care se cerea cu insistenţă artistului să se coboare în mijlocul vieţii, „să ia act de problemele momentului şi să dea în fine veşmînt aspiraţiilor celor mulţi" [1]. Cu acest prilej, G. Călinescu simte nevoia să clarifice nişte confuzii existente atunci în mintea multora, şi consideraţiile sale nu şi-au pierdut nici astăzi interesul. „Viaţa" nu înseamnă înregistrarea evenimentului imediat: „... a exprima viaţa înseamnă a te abstrage de evenimente, ridicîndu-te la un concept", fiindcă „«viaţa» operei de artă reprezintă un absolut, valabil aspaţial şi atemporal". Cu toate acestea, „ca să ajungi pe promontoriul de unde se zăreşte viaţa în universalitatea ei, trebuie să urci pe treptele evenimentelor". Şi aducea în sprijinul afirmaţiei exemplul literaturii mari de totdeauna, formulînd fraza de mai jos asupra căreia viitorul scriitor poate cu folos medita: „... marele artist visează în chip necesar în mijlocul colbului evenimentelor, dînd viziunilor ieşite din efemeritate sigiliu transcendent", şi încheia cu lapidara definiţie a artistului: „Artist se cheamă indi-

[1] *Arta şi lumea, Lumea,* an I, nr. 1, 25 septembrie 1945, p. 1.

vidul care scoate plastic din eveniment semnificația absolut-umană".

În același loc, G. Călinescu abordează raporturile dintre inteligibil și ermetic — noțiunea e folosită în sensul de alambicare a expresiei poetice. Concluzia la care ajunge este rezonabilă, deși problemele le privește exclusiv prin prisma concepției estetice clasiciste: „Cînd cititorul arată ostilitate față de o poezie prea alambicată și nedumerire în fața unei proze ce se pierde în analize de stări insolite și cețoase, nespunînd nimic despre omenire, el are, esteticește, un sentiment just. Marea artă e o expresie a vieții elementare și în principiu vorbește sufletului obștesc." Opera perfectă, deci, este opera cu un elementar conținut uman, conținutul fiind în acest fel la înțelegerea oricui: „Artă pentru popor înseamnă, așadar, artă clasică, îndreptată spre esențialul uman". G. Călinescu delimita însă cu strictețe noțiunea de artă pentru popor de arta de popularizare. „Nu e nevoie să ne «coborîm», ci să ne consolidăm pe fundamente. Mulțimea trebuie însă educată spre a-și cultiva nevoia de fericire prin spirit. Muzica lui Bach este accesibilă și țăranilor."

Peste cîteva săptămîni G. Călinescu revine asupra ideilor de mai sus, dezbătînd noțiunea de „actualitate" [2] într-un chip ce continuă a rămîne și azi... actual. Pusă în termeni generali, problema ar putea fi formulată așa: o publicație se poate hrăni exclusiv din materia oferită de prezent? Răspunsul lui G. Călinescu este negativ și îl împărtășim. Noțiunea de prezent e mai largă și ea îmbrățișează, zice G. Călinescu, și cîmpul subiectului: „Cultural, sufletul are cronologia lui interioară, care nu corespunde cronologiei obiective. Pentru mulți, în sensul acesta e actual inactualul. De pildă, pe mine poate să mă intereseze în chip acut epoca romantică și să-mi pară cu totul inactuală literatura așa-zisă actuală. Oamenii maturi îndeobște trăiesc retrospectiv, actualizîndu-se în trecut. Pentru ei un scriitor vechi e prezent și unul nou absent. Pentru astfel de oameni inactuală este revista care vorbește de prezent și neglijează trecutul."

Privind lucrurile în absolut, „actualitatea" apare ca o simplă abstracție. Recenzarea unei cărți nu se poate face fără integrarea volumului în coordonatele unei tradiții, fiindcă o

[2] *Actualitatea, Lumea*, nr. 8, 11 noiembrie 1945, p. 1.

carte nouă spune ceva numai prin raportare la vechi : „Cultura e un universal, o continuă racordare cu trecutul şi o punere de premise pentru viitor [...]. Cultura se desfăşoară istoric şi e un tot viu, depăşind infinit îndărăt şi înainte prezentul. Revista de actualitate culturală ia prezentul efemer ca un pretext, dar ochiul ei se cade să vadă mereu totul." Deocamdată, ceea ce vroia G. Călinescu era să scoată o revistă cu profil eterogen : „...noi aici ştim ce vrem. Formula revistei noastre este informaţia literară, artistică, socială, ceea ce nu exclude năzuinţa de a da o propulsie proprie atmosferei creatoare. Ba chiar sîntem hotărîţi a ne constitui treptat într-un suflet unic, pentru a căpăta ceea ce se cheamă personalitate." Locul săptămînalului *Lumea* în ansamblul activităţii călinesciene trebuie apreciat mai puţin după ceea ce a intenţionat directorul lui să întreprindă, cît mai ales după ceea ce a făcut cu adevărat.

Lumea nu mai poartă pecetea spiritului călinescian, nu mai este expresia unei direcţii critice ; ea rămîne un magazin literar eclectic, cu numere, uneori, realizate, alteori, explicabil, lipsite de orice interes. Sub conducerea foarte largă a directorului, care-i preciza în linii generale profilul, individualitatea fiecărui colaborator era firesc respectată. Mai mult chiar, iniţial — de altfel cu scopul acesta a pornit la drum —, G. Călinescu a lăsat revista să pulseze prin simpla ei forţă naturală [3], ca să-i observe „regularităţile şi anomaliile circulatorii", încredinţîndu-se după aproximativ două luni de la apariţie că publicaţia „e un organism viabil".

Revista ţintea să îndrepte marele public spre problemele serioase ale contemporaneităţii, determinîndu-l indirect să intelectualizeze toate compartimentele vieţii. „Experienţa a arătat, zicea G. Călinescu [4], că se pot scrie lucrurile cele mai durabile şi mai fundamentale sub aspectul acesta detaşat şi că artişti substanţiali pot să-şi facă o personalitate pe calea asta aparent simplă". Iată expusă de G. Călinescu însăşi schema ideală a magazinului literar aşa cum îl visa, publicaţia urmînd să surprindă „viaţa" sub latura intensivă şi extensivă : „...articol doctrinar, de o anume răceală abstractă, un colţ de discuţie ironică, însă erudită, pentru omul de bibliotecă, cronică

[3] *Actualitatea, Lumea,* nr. 8, 11 noiembrie 1945, p. 1.
[4] *Publicul cere, Lumea,* nr. 9, 18 noiembrie 1945 p. 1.

literară, cronică teatrală [...], cronică ştiinţifică, poem, proză originală şi străină, cartea internaţională, reportaj din stradă. Şi din istoria culturii, frizînd epicul şi pateticul, articole de probleme speciale (literare, estetice, istorice), cronică politică şi socială depăşind pura empirie jurnalistică, ridicată la o adevărată speculaţie de idei, anchete şi discuţii profesionale, notiţe polemice, cronica plastică, contribuţii plastice, corespondenţă etc."

În toată perioada apariţiei sale, păstrînd în linii generale structura de mai sus, *Lumea* s-a adaptat prudent cerinţelor publicului. De la primul număr a adoptat o anume schemă grafică ; fără a manifesta rigiditate, revista a încercat să păstreze rubricilor un loc fix, spre a-l obişnui pe cititor să caute totdeauna în acelaşi loc rubrica sau articolul ce-l interesa. Lăsînd la o parte prima pagină, care avea un caracter mai general, profilul celorlalte se prezenta astfel :

Pagina a doua, sub titlul „Spectacolul şi spectatorii", grupa rubricile : teatru, cinematograf, muzică şi, la „Cum sînt", o prezentare a actorilor văzuţi pe scenă şi în intimitate. Intitulată „Lumea de azi", a treia pagină era dedicată comentării problemelor de politică externă. Paginile 4—5 apăreau sub titlul : „Fapte şi idei" ; scurte note precizau atitudinea faţă de fenomenul literar contemporan. Aici erau incluse : o coloană de poezie şi cronicile : literară, ştiinţifică, plastică. Paginile 6—7 erau ocupate de literatură, originală sau în traducere. Ultima avea rubricile : „Lumea în 7 zile", „Cît e lumea de mare" ; tot aici erau incluse „aforismele săptămînii" şi „cronica mizantropului". De la numărul 6, se adaugă o cronică radiofonică şi o pagină de umor, la care se va renunţa peste cîtva timp. Pe parcurs, a fost introdusă o rubrică de cuvinte încrucişate şi... moda. În cursul anului 1946, *Lumea* îşi va stabiliza pentru o vreme rubricile : pagina a doua apărea sub titlul general „Ochii şi urechile lumii", a şasea, sub titlul „Spectacolul şi spectatorii", ultima, sub titlul general „Insectar".

Ceea ce izbuteşte *Lumea* este să dea o bogată informaţie cu caracter social-artistic şi literar a anilor 1945—1946. Fără a ocupa în revistă un loc exagerat, informaţia socială s-a bucurat de atenţie, în ansamblul ştirilor predominînd evenimentele mari ale lumii. Multe articole dezbat problemele politice ale contemporaneităţii şi ele astăzi au un caracter pur documentar. Revista recurge la colaborări externe, fie tra-

ducînd din presa apuseană, fie apelînd la publiciști reputați precum : Walter Lippmann, Georges Maunin, André Viollis ș.a.

Accent deosebit a pus *Lumea* pe informația artistică. Cu regularitate au fost ținute rubricile spectacolelor, unele încredințate fiind pe toată perioada apariției acelorași persoane : cronica muzicală — lui Virgil Gheorghiu, cronica plastică, lui Ion Frunzetti ș.a. Inițial, cronica cinematografică era ținută de Victor Iliu. Mai amintim cronica teatrală, semnată o perioadă și de Zaharia Stancu, cronica științifică ș.a. Au fost publicate și articole ce urmăreau familiarizarea cititorului cu problemele mai speciale ale artelor : M. H. Maxy, de pildă, vorbește într-un rînd despre *Condiții în pictură* (nr. 3), Petru Comarnescu, despre *Natură, peisaj, artă* (nr. 3) sau erau prezentate personalitățile artistice ale lumii : Jerôme Secker relata convorbirile cu Picasso, Andrei Tudor îl prezenta pe *Steinberg* (nr. 2). Fiecare număr reproducea cîte o ilustrație. Semnează printre alții Picasso, Duffy, M. H. Maxy, Vasile Kaszar, C. Tomasiu ș.a.

Literaturii străine i s-a dat atenție deosebită. S-a publicat poezie și proză semnată de scriitorii sovietici Pasternak (căruia Cicerone Theodorescu îi face și o prezentare în nr. 6), Maiakovski, însă interesul merge spre literatura franceză, engleză și americană. Au fost publicate, în traducere, poeme, schițe, nuvele, fragmente de roman, numele autorilor fiind uneori însoțit de scurte fișe biobibliografice. Amintim, printre alții, pe A. Rimbaud, cu *Corabia îmbătată*, în traducerea lui Mihnea Gheorghiu (nr. 1, 25 septembrie 1945), Carl Sandburg (nr. 2, 30 septembrie 1945), Aragon, cu schița *Vecini buni* (nr. 8, 11 noiembrie 1945), Thornton Wilder, cu un fragment din romanul *Podul San Louis Rey* (nr. 4, 7 octombrie 1945 ; lui G. K. Chesterton i se tipărește nuvela *Aventurile părintelui Brown* (nr. 6, 21 octombrie 1945 și următoarele), W. Sarroyan e prezent cu schița *Istoria bărbierului al cărui unchi avu capul smuls de un tigru de circ* (nr. 10, 25 noiembrie 1945), John Steinbeck, cu *Omorul* (nr. 24, 10 martie 1946), Aldous Huxley, cu *Dubla convertire* (nr. 12). Cu regularitate, *Lumea* a înfățișat cititorilor săi un „Caiet francez", unde erau recenzate săptămînal cărți de poezie sau proză, reviste, precum și cărțile românești traduse în franțuzește. Remarcăm printre altele cronicile despre Max Jacob, Paul Eluard, Pierre Seghers ș.a., ca

și consemnarea traducerii în franțuzește a cărții lui Pavel Dan *Urcan bătrînul.*

În paginile *Lumii* și-au dat întîlnire poeți și prozatori de toate vîrstele și de toate orientările literare : Al. Philippide, H. P. Bengescu, Geo Dumitrescu, Nina Cassian, Dimitrie Stelaru, Cicerone Theodorescu, Ion Sofia Manolescu, G. Mărgărit, Geo Bogza ș.a. *Lumea,* și aici se vede mai mult decît oriunde mîna lui G. Călinescu, s-a străduit să atragă în coloanele sale pe tinerii scriitori și le-a pus în acest scop, începînd cu numărul 18, din 27 ianuarie 1946, o pagină întreagă la dispoziție, care a apărut timp de mai multe săptămîni. Evenimentul a fost anunțat din vreme, motivarea făcîndu-se astfel : „Din dorința de a oferi celor mai tineri scriitori posibilitățile afirmării și participării la discuția problemelor de cultură care agită spiritele astăzi, revista noastră a luat inițiativa să le pună la dispoziție spațiul unei pagini, care (...) are ca scop în exclusivitate promovarea noilor talente". Apelul, și de data aceasta, a rămas fără ecou vizibil. Puțini au dat curs invitației. S-au publicat cîteva eseuri, poezii, dar în marea majoritate a cazurilor autorii lor nu au mai ieșit ulterior din anonimat.

G. Călinescu a colaborat la *Lumea,* cu regularitatea cu care scria la *Vremea* sau la *Adevărul literar și artistic.* În fiecare număr semna un articol pe prima pagină, „Cronica mizantropului" și „Corespondența". În anul 1946, multe din „cronicile mizantropului" evoluează spre observație morală, gnomism, și caracterizare tipologică ; cine le parcurge atent observă aici fierberea ce a dus la crearea romanului *Bietul Ioanide.* Nu numai *Motiv ascuns* (nr. 17, 1946), *Lipsa de omenie* (nr. 20, 1946), *Stenograme* (nr. 22), *Scurte reflexiuni* (nr. 29, 1946), unde apar veritabile scene din roman și personajele cunoscute : Ioanide, doamna Ioanide, madam Valsamaky ș.a., dar deasupra reflecțiilor din toate celelalte : *Observații mărunte* (nr. 22, 19 mai 1946), *Congresul singuraticilor* (nr. 34, 2 iunie 1946), *Paradoxuri despre sexe* (nr. 32, 12 mai 1946) etc., etc. stăruie un aer cunoscut și se observă numaidecît că toate aceste cronici alcătuiesc materia brută ce va fi retopită în viitoarea narațiune, după cum articolul *Teatrul național* (nr. 10, 25 noiembrie, 1945), ilustrat cu desenele autorului, a intrat în *Scrinul negru.*

Numărul 1 din *Lumea,* „săptămînal literar, artistic, social" a apărut în 8 pagini bogat ilustrate la 25 septembrie 1945,

numărul ultim, 35, la 13 iunie 1946. G. Călinescu a izbutit să strîngă în jurul *Lumii* o mare parte din scriitorii vremii, cum nu reuşise să facă la *Tribuna poporului* şi cum nu va mai izbuti să realizeze, la *Naţiunea*. Formula eclectică de magazin literar atrăgea condeiele cele mai diverse.

Întîmpinată iniţial cu multă curiozitate, deoarece corespundea necesităţilor momentului, nu se poate spune că *Lumea* a jucat vreun rol mai important în viaţa literară postbelică. Într-o perioadă de mare relativism cultural, în care apăreau zeci şi zeci de ziare, reviste săptămînale, bilunare, lunare sau trimestriale, scurta existenţă a *Lumii* a trecut aproape neobservată.

3. NAŢIUNEA

O existenţă mai lungă a avut *Naţiunea*, „ziar de informaţie, atitudine şi reportaj", al cărui prim număr a apărut la 20 martie 1946. *Naţiunea*, deşi nu specifica expres lucrul acesta, era cotidianul Partidului Naţional Popular, şi G. Călinescu i-a fost director pînă la 18 februarie 1949, cînd şi-a încetat apariţia.

Din primul număr, G. Călinescu explică etica ziaristului ; acesta trebuie să aibă „convingerea civică şi un sentiment al răspunderii personale" ; el e un cetăţean „care a meditat asupra chestiunilor la ordinea zilei", care scrie „pentru a-l chema pe cititor la reflecţiune, spre a-l familiariza cu sensul problemei şi cu argumentele". Rostul ziarului ? : „A învăţa pe cetăţean să se elibereze de pasiunile nocive, de a fi serios în faţa problemei, de a accepta disputa şi analiza cu hotărîrea de a primi consecinţa strict logică, ăsta-i rostul ziaristicei de azi. În chipul acesta jurnalul devine o incintă a obiectivităţii, pentru că între el şi cititor se organizează o dezbatere." [1]

[1] *Lupta pentru raţiune*, *Naţiunea*, an I, nr. 1, 20 martie 1946, p. 1.

Titlul ziarului, propus indubitabil de G. Călinescu, era simbolic, și directorul lui s-a străduit vizibil să facă din cotidianul său o oglindă a nației. De la început a precizat deschis [2] cui se adresează : „Atenția noastră se îndreaptă spre păturile nevoiașe și mijlocii ale neamului" ; *Națiunea*, „pusă în slujba categoriilor de mijloc, își face o datorie de a înfățișa și a susține toate doleanțele lor drepte și rezolvabile cu credința că îndeplinește o operă folositoare tuturor". Structura publicației a fost în linii generale subordonată aceluiași deziderat. Inițial, ziarul a apărut în patru pagini, cu informațiile obișnuite vremii, dar curînd G. Călinescu introduce rubrici și pagini fixe încredințate unor publiciști cunoscuți („Raporturile internaționale", de pildă, erau date lui D. I. Suchianu), rubrici ce se adresau unor categorii anume de cititori, sau dezbăteau o sferă precizată de probleme. Din a șasea zi după apariție, *Națiunea* introduce „Colțul învățătorului", unde se publica corespondență, primită de la institutori ; de la numărul 23 a apărut „Colțul Ardealului", ce cuprindea atît literatură, semnată în genere de publiciști și scriitori ardeleni, cît și probleme specifice Transilvaniei. Peste cinci zile după aceasta, *Națiunea* dedica o pagină întreagă „Bisericii ortodoxe", cu colaborări semnate de preoți ; începînd cu 24 iulie 1946, tot o pagină întreagă sub titlul „Femeia" își propune să dezbată problemele specifice feminității, de la 24 octombrie se introduce „Pagina naționalităților" etc. Tuturora, G. Călinescu s-a străduit și a izbutit în bună măsură să le imprime o anume periodicitate.

Ca și la *Tribuna poporului*, G. Călinescu a rezervat un mare spațiu problemelor de literatură și cultură. Sînt semne vădite — și colecția ziarului pe primele luni stă dovadă — că G. Călinescu intenționa să asigure literaturii și culturii o prezență aproape zilnică în coloanele *Națiunii*. În afara paginii literare, a cărei apariție fusese fixată duminica, materiale cu caracter literar apăreau la două-trei zile la rubricile „Viața culturală", „Caleidoscop", „Cartea românească", sau chiar fără nici o specificație. Firește, intenția nu a putut fi dusă la bun sfîrșit, în primul rînd, din lipsa materialului corespunzător. La fel ca la *Tribuna poporului*, G. Călinescu nu a izbutit să strîngă în jurul *Națiunii* un număr prea mare de scriitori. Colaboratori

[2] *Precizări*, *Idem*, an I, nr. 3, 22 martie 1946, p. 1.

statornici i-au rămas o bună bucată de vreme Al. Piru şi Adrian Marino.

Pagina literară, inaugurată cu numărul 12, din 1 aprilie 1946, avea următoarea structură : o cronică literară, semnată de Al. Piru (apărea sub titlul „Cartea românească" şi fusese introdusă din numărul 7 al *Naţiunii),* un comentariu eseistic, datorat lui Adrian Marino, un articol de informaţie, poezii şi rubrica „Însemnări literare", unde era rezumată problematica presei literare pe săptămîna anterioară. După trei săptămîni, profilul îi este modificat şi pagina literară apare sub titlul „Litere şi arte". Se introduc, pe lîngă cele vechi, rubrici noi : „Cartea străină", unde se prezintă sub pseudonim eseul Simonei de Béauvoir, *Pyrrhus et Cinéas,* „Destine," rubrică de obicei nesemnată, ce urmărea prezentarea sintetică a personalităţilor mondiale, Jacques Cazotte în cazul de faţă. Se inaugurau nişte „Note", semnate numai în acest număr cu iniţialele lui G. Călinescu. După registrele Facultăţii de litere din Bucureşti, dă cîteva ştiri biografice despre Şt. O. Iosif ; din poezia *Falanga,* găsită în *Arpa română,* reţine conflictul lui C.D. Onicescu „cu dascălul său de greceşte din Cîmpulung". Din *Limva română* şi *tradiţiunile ei* (1872), operă de improvizaţie lingvistică" a lui G. Baronzi, reproduce „cîteva specimene amuzante de «limbă a cîrtitorilor», adică de argot pungăşesc" ş.a.

Cîteva fraze grupate sub titlul *Artele,* nesemnate, dar redactate tot de G. Călinescu, explicau semnificaţia noii titulaturi : „Am intitulat pagina noastră de duminică «Litere şi arte» nu fiindcă ne vom ocupa în mod deosebit de artele plastice. Obiectul nostru esenţial rămîne literatura", dar ridicau totodată şi probleme mai generale de estetică ce îşi păstrează încă prospeţimea : „Criticul aplicat exclusiv la literatura română cu divorţ de gîndire, arte, literaturi străine nu este şi nu poate fi critic". Şi aducea în sprijinul afirmaţiilor cîteva exemple : „Aş vrea să ştim cum ar putea citi cineva *Viaţa* lui Benvenuto Cellini, pe care a tradus-o Goethe, fără o noţiune a artei acestuia, ce limbaj critic e acela fără Beato Angelico Boticelli, Michelangelo etc. ?" ; „Nu este nici o posibilitate a gusta pe Goethe şi pe D'Annunzio fără a fi văzut şi auzit fîntînile romane" ; etc.

În această formulă, pagina literară apare mai bine de două luni, dar G. Călinescu nu era mulţumit. Visa să strîngă în ju-

rul ziarului, precum odinioară la *Jurnalul literar*, tineretul. În acest scop le adresează impersonal o „invitație" [3], subliniind că pagina literară rămîne deschisă tuturor scriitorilor tineri : „...domnul profesor G. Călinescu invită pe această cale pe vechii colaboratori de la *Lumea* să continue a trimite mai departe manuscrisele, care vor fi publicate în pagina literară a ziarului *Națiunea* sub directa sa conducere". Cu același scop, G. Călinescu redeschidea, peste o săptămînă, rubrica „Corespondența". Deocamdată atrage, cititorilor și unui eventual editor, atenția asupra talentului Veronicăi Porumbacu. Tînăra poetă îi prezentase cu puțină vreme în urmă manuscrisul volumului *Visele Babei Dochia*, respins de o editură, volum pe care îl găsește foarte bun.

Puțini tineri au dat curs invitației. Dintre vechii colaboratori întîlnim de două-trei ori numele Sandei Popescu și I. Const. Vedea. Nici noii veniți nu au fost mulți. Un mare număr de versuri publică de la început Petru Vintilă : *Sinuciderea din strada Liniștei* (nr. 18, 8 aprilie 1946), *Scrisoare către prietenii mei poeți* (nr. 182, 28 octombrie 1946), etc., etc. Reținem aceste versuri dintr-o *Biografie :* „Petru Vintilă n-a înfruntat ca alții furtunile și nu și-a pus în cui destinul / [...] Numai o dată a strigat nevăzutului din cer / — Doamne, îngenunchiat Petrică te strigă, uite-l, e aici, / era copil, nu fusese la școală fiindcă n-avea papuci și era ger / și-l bătuse «domnul» ca un birjar cu un bici" etc. (nr. 36, 5 mai 1946). Destul de des îl întîlnim pe Constant Tonegaru. În paginile *Națiunii* și-a făcut debutul Vasile Nicolescu, cu poeziile : *Halucinație terestră* și *Noaptea adîncului* (nr. 219, 9 decembrie 1946), urmate de *Geneză* (nr. 225, 16 decembrie 1946) și de ciclul : *Pantomimă, Clopotele de zid, Sonatină, Interludii, Arlequinadă* (nr. 401, 28 iulie 1947). Reținem și versurile lui Emil Manu, Teodor Vîrgolici ș.a.

Partea rezistentă a literaturii promovată de *Națiunea* rămîne critica ; colaboratori statornici au fost Al. Piru și Adrian Marino, care la un moment dat ajung să scrie întreaga pagină literară. Cronica lui Al. Piru este o oglindă a mișcării literare a anilor 1946—1947. Reținem, dintre multele exemple : *Tudor Vianu — «Figuri și forme literare»* (nr. 73, 21 iunie 1946), *Dimitrie Stelaru — «Cetățile albe»* (nr. 88, 8 iulie 1946), *Sorana Gurian — «Întîmplări dintre amurg și noapte»*

[3] *Națiunea*, nr. 88, 8 iulie 1946.

nr. 283, 3 martie 1947), *G. Bacovia — «Stanțe burgheze»* (nr. 289 10 martie 1947) etc. Atrage atenția cronica despre *Libertatea de a trage cu puşca,* în care Al. Piru surprinde printre cei dintîi una din caracteristicile liricii lui Geo Dumitrescu : poetul este un antisentimental şi un antiromantic.

Un loc însemnat ocupă în ansamblul literaturii critice a ziarului eseistica lui Adrian Marino. Preocupările tînărului critic sînt absorbite de studierea vieții lui Al. Macedonski. El comunică scrisori semnate de poetul rondelelor (nr. 32, 29 aprilie 1946 şi nr. 159, 1 octombrie 1946) sau izolează amănunte semnificative din viața poetului : *Fragment autobiografic macedonskian* (nr. 100, 22 iulie 1946), *Macedonski, turist* (nr. 118, 12 august 1946) etc. O altă arie de preocupări o alcătuiau comentariile estetice : *Croce şi clasicismul* (nr. 343, 19 mai 1947), *Sainte-Beuve şi clasicismul* (nr. 123, 18 august 1946), *Eroul romantic* (nr. 271, 17 februarie 1947) ş.a., precum şi întocmirea unor medalioane dedicate scriitorilor străini. Problemele criticii i-au suscitat continuu interesul. Îl preocupa îndeosebi realizarea unei monografii, deoarece într-un rînd emite cîteva *Idei despre biografie* (nr. 177, 21 octombrie 1946) : „Biografia este în chip necesar un joc de lumini şi umbre, în masa informă de fapte, noi operăm o alegere de ordin calitativ, o selecție riguroasă. Din viața respectivului personaj reținem doar acele elemente care sînt coordonabile..." etc.

Cu numărul 472, din 20 octombrie 1947, pagina de literatură şi arte trece sub directa conducere a lui G. Călinescu. Motivarea a făcut-o directorul însuşi în termenii următori : „Prezenta pagină literară, pe care am socotit-o necesară pentru strîngerea rîndurilor intelectualilor cititori ai ziarului nostru, a fost pînă aici compusă după un program inițial propus de mine, însă scrisă fără amestecul meu, din dorința de a lăsa să se exercite nestînjenită personalitatea colaboratorilor. Această metodă, împinsă pînă la contemplație redacțională, s-a dovedit greşită şi necompatibilă cu scopul urmărit de mine. Am avut toată responsabilitatea celor publicate şi toate contrarietățile unor fapte ce nu-mi aparțineau." Greutatea paginii era dată de un articol de istorie literară semnat de Aristarc şi de cronica literară pe care a început s-o scrie G. Călinescu după un preambul, în care îşi exprima nemulțumirea de a fi nevoit să urmărească iarăşi fenomenul literar curent : „Cronica literară nu-mi place congenital, şi e curios cum e dat unui

ins să persevereze prin forţa lucrurilor într-o ocupaţie pentru care n-are tragere de inimă. Adesea am trişat, visînd pe marginea textelor, am compus peisaj ori portret. Mă interesează omul şi mişcarea colosală a materiei, glasurile intime ale universului, şi nu rareori, umflînd am atribuit autorilor propriile mele tumulturi." Dintre cronicile literare scrise în această perioadă amintim : *T. Arghezi — „Una sută una poeme"* (nr. 478, 27 octombrie 1947), *Emil Isac, Saşa Pană* (nr. 496, 17 noiembrie 1947), *Geo Dumitrescu* (nr. 537, 12 ianuarie 1948) etc.

De cîteva ori, ziarul a fost violent criticat şi pe nedrept, de *Flacăra* pentru atemporalitate, acuzaţiile vizînd îndeosebi preocuparea lui G. Călinescu pentru istoria literară. Într-o atmosferă de nervozitate, G. Călinescu dă *Un răspuns* (nr. 548, 26 ianuarie 1948), în care anunţă autodesfiinţarea paginii literare.

În afara articolelor cu caracter critic sau de istorie literară, G. Călinescu a publicat în *Naţiunea* peste o sută cincizeci de articole cu caracter politic, în unele perioade scriind aproape zilnic pe teme diverse. Cea mai mare parte a lor nu au rezistat timpului. G. Călinescu nu a fost un mare ziarist, în stare să pună în scrisul său problemele fundamentale ale epocii, să mediteze asupra lor. Multe articole sînt de conjunctură şi ele s-au perimat a doua zi după ce au fost scrise. Prospeţime respiră în schimb acelea care au abordat probleme general-umane. Dar cu aceasta intrăm în publicistica cetăţenească a scriitorului.

4. *MIZANTROPIE ŞI OPTIMISM*

Aproximativ un deceniu şi jumătate, G. Călinescu a ţinut în felurite periodice o rubrică permanentă, intitulată „Cronica mizantropului", destinată, aparent, celei mai eterogene problematici. Plăcere pentru divagaţie arătase G. Călinescu de

la începutul colaborării sale la *Viața literară*, însă atunci divagația semnifica o evaziune, cu rosturi anume. Acum *cronica mizantropului* însoțește continuu eseistica și cronica literară călinesciană. De ce a simțit G. Călinescu nevoia de a scrie ? Ipoteze se pot face multe, însă cronica aceasta, unică prin problematică și continuitate în publicistica română, își are izvorul în structura clasicistă a inițiatorului ei. *Cronica mizantropului* rămîne jurnalul unui cărturar care ține să aducă periodic la cunoștința publicului observațiile sale. Un om își împărtășește gîndurile, vorbește despre el cu dezinvoltură, avînd grijă să se ascundă în spatele unui personaj, analizează reacțiile lui și pe ale semenilor, își exprimă atitudinea față de problemele apărute în fața societății și națiunii în mijlocul căreia trăiește. Multe din *Cronicile mizantropului* sînt adevărate fișe de observație morală, caracterologică, în care s-a exersat mîna romancierului. Fără această exersare săptămînală a observației e greu de crezut că G. Călinescu ar fi izbutit să elaboreze *Enigma Otiliei*, și nu întîmplător tocmai la *Cronica mizantropului* au apărut, într-o redactare cu totul neutrală, fragmente caracteristice din romanul de mai sus.

O întîie încercare de organizare a impresiilor într-o cronică anume a făcut-o G. Călinescu în vara anului 1932, cînd, aflat la Tekirghiol, la odihnă, iscălește cu pseudonimul „Ovidius" o „Cronică balneară" în trei numere consecutive din *Adevărul literar și artistic*, începînd cu nr. 608, din 31 iulie. Denominația *Cronica mizantropului* * apare pentru prima oară în *Adevărul literar și artistic*, nr. 636, din 12 februarie 1933, sub semnătura „Al.", cînd săptămînalul condus de Mihail Sevastos își modifică și structura printr-o nouă paginație a rubricilor permanente și a articolelor obișnuite. „Al." pare a fi prescurtarea numelui mizantropului lui Molière, dar probabil să înglobeze și sensul ibericului Algar. De la 4 iulie 1933, „Cronica mizantropului" — care, uneori, din motive redacționale se intitulează *Mizantropul* — este iscălită „Aristarc", semnătura fiind păstrată pînă în 1947 și, sporadic, folosită în anii din urmă și în *Contemporanul*. G. Călinescu își luase pseudonimul Aristarc vorbind despre el însuși în *Ascensiune (Gîndirea)* și *Din carnetul unui critic (Universul literar)* ; în fine, semnase „Aris-

* În *Povestea vorbii*, 1897, exista rubrica *Din notele unui misantrop*.

tarch" scurtul articol *Un eveniment literar*, la rubrica „Însemnări" din *Adevărul literar și artistic* (nr. 601, 12 iunie 1932, p. 8).

De ce „mizantrop" ? Dintr-o „pură socoteală redacțională" va zice mai tîrziu G. Călinescu [1], ca să adauge după aceea [2] : „sub această firmă, strecuram multe săgeți împotriva stărilor de atunci, scăpînd de cenzura redacțională sub cuvînt că «așa e el, mizantrop»", dar înainte de aceasta explicase pe larg [3] ce înțelege prin mizantropie : „Mizantropii sînt oamenii cei mai blînzi de pe lume, și mizantropia lor e o iubire exagerată de oameni și de toate, cu mîhnirea că nu sînt toți așa cum ar trebui să fie. Omul obișnuit e indiferent, cordial, mulțumit de strîmbătatea lumii de pe urma căreia trăiește." Iar în altă împrejurare [4] : „Mizantropul e un iubitor de oameni, care, contrariat în nobilele lui aspirații, s-a îmbolnăvit de melancolie".

Problematica „cronicilor mizantropului" se poate rezuma cu ușurință. O parte, mai cu seamă cele începînd cu anul 1935, au o valoare pur informativă ; cîteva oglindesc moravurile literare ale vremii, dar cele mai multe sînt ecoul lecturilor criticului în vederea realizării istoriei literare. Multe cronici surprind cu nerv raporturile dintre omul civilizat și semenii săi. Acestea, aducînd observație din mediul uman, închegată nu rareori în veritabile tipuri umane, pun în evidență capacitatea de caracterizare exterioară a romancierului, dar subliniază în același timp, discret, ironic sau melancolic, deficiențele unor anume stări de lucruri. Aristarc e profesor și observă moravurile școlii, merge la medic pentru consultație, la farmacie sau la măcelar pentru cumpărături și peste tot reține și notează atitudini și gesturi. Natura și viețuitoarele ei îl preocupă de asemenea : urmărește cu pasiune comportamentul furnicilor *(Furnicile, A.L.A.,* nr. 861, 6 iunie 1937), studiază mișcările păianjenului *(Un monstru, A.L.A.,* nr. 877, 26 septembrie 1937) etc., etc. În sfîrșit, ia atitudine împotriva războiului italo-abisinian, ironizînd grav pe invadatori.

---

[1] Aristarc : *Extemporal, Lumea,* nr. 26, 24 martie 1946, p. 8.

[2] G. Călinescu : *Luna cărții, Contemporanul,* nr. 49, 9 decembrie 1955 p. 1.

[3] Aristarc : *David și Goliath, Adevărul literar și artistic,* nr. din 25 iulie 1937.

[4] G. Călinescu : *Despre mizantropie, Contemporanul,* nr. 8, 22 februarie 1957, p. 1.

Interes mereu actual au acele „cronici ale mizantropului" în care indivizii sînt urmăriți în manifestările lor etern-umane. Portretul ratatului, de exemplu, se ține minte. Individul era de o scrupulozitate exasperantă, lua însemnări meticuloase, făcea mormane de fișe și „studia" veșnic. Îi era imposibil să se hotărască, să aleagă un subiect și să-l trateze cu materialul existent ; sfaturilor date de profesori, le răspundea cu o modestie dispreţuitoare : era om serios, trebuia să adîncească ! (*Despre ratare, A.L.A.*, nr. 904, 3 aprilie 1938.) Alteori sînt ironizate manii : domnul Popescu, „brav cetățean bucureștean", are fobia zgomotului, și comportamentul omului, peste care se așterne ironia comentatorului, este disecat cu minuțiozitate.

O etapă superioară vizibilă în evoluția „cronicii mizantropului" se conturează o dată cu apariția *Jurnalului literar*, și acestea, am impresia, rămîn cronicile reprezentative ale lui Aristarc. Nu numai că volumul fiecărei cronici se triplează în comparație cu cronicile apărute în *Adevărul literar și artistic*, însă problemele sînt abordate cu o gravitate și o vehemență nemaiîntîlnite în asemenea proporții la G. Călinescu.

Pe plan intern, cîteva sînt obiectivele care îi reține atenția. Pe directorul *Jurnalului literar* îl preocupă locul și prestigiul națiunii române în lume : rîndurile lui respiră nu o dată o mare amărăciune. Occidentalul nu cunoaște nimic fundamental despre țara noastră, zice G. Călinescu, apăsînd cu deosebire asupra „completei ignoranțe a apusenilor în materie de istorie și geografie". Noi sîntem în fața Occidentului doar „mica soră latină", „un popor brav" „un popor ospitalier", „încolo nimic"! (*Occidentul, J. l.*, nr. 1, 1 ianuarie 1939.) Pe de altă parte, orientalul ar îndreptăți atitudinea Occidentului prin umilință: „Bizanțul ne-a lăsat în sînge plăcerea de-a pune capul în pulbere și de-a săruta urmele tălpilor celor mari". De aceea, românul nu merge în străinătate să admire și să învețe, „el merge să se umilească". „Lumea bine" merge în Elveția pentru a mînca o „înghețată divină" și la Milano pentru că „sînt ciorapi de damă admirabili." (*Orientul, J.l.*, nr. 2, 8 ianuarie 1939). Idei identice pînă la un punct dezvoltă și *Mica soră latină* (*J. l.*, nr. 3, 15 ianuarie 1939), cu deosebire că acum G. Călinescu caută cauza acestor stări de lucruri, cauză găsită în inexistența unui cult al trecutului istoric. Grija pentru trecutul național ar fi trebuit, în concepția sa, asociată cu

problema rezonanței culturii române peste hotare. Ar fi trebuit „dus studiul literaturii noastre pînă la punctul în care străinul se va afla înaintea unui dulap cu ediții bune din toți autorii, cu monografii, cu istorii, cu tot ce dă o informație calmă, temeinică, fără tendențe. Trebuie să ajungem să spunem Occidentului : iată, aceasta e literatura română ! cu spiritul ei, cu problemele și realizările ei. Și e de observat că străinul cult se cîștigă mai ușor prin totalitate, decît printr-un punct. Zadarnic am încercat noi să dovedim francezului măreția lui Eminescu. Dar problemele literaturii noastre, creșterea ei organică, asta da, i le putem înfățișa. Și toate acestea cîștigă spiritele."

O critică virulentă la adresa modului de viață burghez întreprinde Aristarc în cîteva din cele mai substanțiale cronici ale anului 1939. Critica este subordonată unei viziuni clasiciste asupra lumii, societatea contemporană fiind criticată în numele unui ideal de perfectibilitate umană ; Aristarc denunță cu vehemență impostura, mulțumirea de sine, idealurile pedestre, lipsa de orizont, superficialitatea, îngustimea receptiei, monotonia existențelor. În *Cariera (J. l.,* nr. 9) se întreabă de ce tinerii se îndreaptă cu predilecție spre Facultatea de drept ? Sporovăiala anodină a semenilor îl irită : „Conversația nu este, cum s-ar crede, un prilej de a răsuci cîteva idei generale, agreabile, ori de a-ți pune spiritul în valoare. Nu. E un mod de a spune mereu vorbe, în vreme ce ascultătorul aprobă ca o rață din cap." *(Conversația,* nr. 27), rîde de modul în care burghezul înțelege „vilegiatura" (nr. 32) ori îi citește cărțile ilustrate trimise cunoscuților, din care reproduce copios : „Toți sînt anonimi, uniformi, monotoni, fără nimic individual" (*Cărți poștale ilustrate,* nr. 16). Sarcasmul se revarsă îndeosebi asupra concepției despre viață a burghezului și pretextul considerațiunilor îl constituie frazele pline de „o teribilă îngîmfare", ale unui uitat azi C. G. Dissescu. Cine a fost acest om atît de mulțumit de sine ? „Nimic, decît un obscur politician cu bună stare, de treabă, admitem, dar obscur prin definiție încă din viață", generalizează G. Călinescu : „A fi isteț, a învîrti cîteva idei — asta se cheamă inteligență ; a vorbi cursiv la tribunal sau în Atenee populare — asta se cheamă talent. A fi deputat, a avea case, a avea automobil, a fi o dată aplaudat, a obține un mic elogiu într-o gazetă, a avea două decorații, toate astea dau o mare mulțumire de sine și omul «soarbe din

plin» existența, închinîndu-se lui Dumnezeu că l-a dotat cu inteligență și talent." Convenționalitatea succesului și efemeritatea lui se oglindesc practic în concepția burghezului despre locuință : „O baracă pe dinafară, cu multe încăperi pe dinăuntru, cu pivniță, cu poduri, șoproane, cuști pentru cîini și pisici, cămări pentru alimente se cheamă gospodărie. Gospodarul e mai mîndru de hardughia lui, decît proprietarul unei case de Palladio. Și totuși un om fin nu s-ar simți bine decît într-o locuință monumentală sau de valoare artistică, fie și neospitalieră."

De aici pînă la abordarea marilor probleme ale urbanisticii nu era decît un pas. Cronicile relevă un spirit investigativ, un constructor entuziasmat, dornic să îmbine arhitectura monumentală cu marile tradiții naționale. În *Sentimentul cetății* (nr. 6) deplînge lipsa monumentelor din orașele noastre, după ce mai înainte (*Puțină toponimie*, nr.4) ceruse întoarcerea la denumirile străvechi pentru orașe, iar în *Frica de monumental* (nr. 5), problema este abordată deschis. „Toate marile civilizații occidentale cultivă monumentalul colosal și nu atît în construcția civilă, cît în cea destinată cultului și vieții publice ". Și mai departe : „Parisul e simbolizat în Luvru, în Nôtre Dame, în Domul Invalizilor, în Pantheon, Milano în Dom, Florența, în Catedrală." Și o întrebare era pusă direct : „De ce nu construim ?" Noi, constata melancolic G. Călinescu, „trăim pe teritoriul unei adunături de bordeie, unde se va ridica peste veacuri marea cetate. Dar noi n-o vom vedea, căci marginile ei n-au fost însemnate cu plugul."

Atitudinea intelectualului față de problemele puse de viață și societate alcătuiesc o altă constantă a publicisticii călinesciene. Destinul creatorului într-o societate divizată în clase antagonice e prefigurat printr-un exemplu luat din lumea antică (*Un amic al scriitorului*, nr. 34), meditează asupra soartei artistului în mijlocul contemporanilor (*Simțul eternității*, nr. 11), încearcă o „definiție a scriitorului" (nr. 35) ; *Individualism și cultură* pune problema rezervei individului față de semenul său, și cu voluptate disecă iarăși caractere. Iată patru tipuri de intelectuali... leneși. Leneșul nr. 1 e istoric, dar nu mai scrie, ci face istorie... dăruind patriei viitori ostași ; următorul este „un leneș indignat", al treilea, „un leneș fricos" și ultimul îi scandalizează cu inocență pe ceilalți trei, declarînd candid : „Nu vreau să muncesc și pace", fiindcă, „în curgerea de fluviu

a lumii, opera mea ar fi ca o murdărie invizibilă de muscă" (*Patru moduri*, nr. 23). Problematica tuturor acestor cronici alcătuieşte un neaşteptat preludiu la *Bietul Ioanide*.

La invadarea Cehoslovaciei de către forţele armate ale Germaniei, glasul lui G. Călinescu răsună distinct într-un mare număr de cronici *, condamnînd agresiunea, militînd pentru dreptul naţiunilor mici la independenţă şi suveranitate naţională. Cu mult umor, sînt ironizate motivele inconsistente aduse de propaganda oficială în sprijinul invadării Cehoslovaciei. Însă ironia e muşcătoare şi rîsul amar.

Cronicile mizantropului, scrise după 1939 şi apărute în *Vremea* (1943—1944) şi în *Lumea* (1945—1946) îşi schimbă structura. Ele oglindesc, cu puţine excepţii, preocupările scriitorului în această perioadă : pregătirea *Impresiilor...*, pe de o parte, pe de alta, prinde contur ideea unui roman nou, G. Călinescu mergînd tot mai mult pe linia fişei caracterologice. Apoi, după ce vreme de cîţiva ani a colaborat sporadic la două-trei periodice, G. Călinescu revine în publicistică, la 9 decembrie 1955. Evenimentul s-a datorat numirii la conducerea revistei *Contemporanul*, ca redactor-şef, a lui G. Ivaşcu, care-i încredinţează scriitorului o rubrică permanentă. Din 1955 pînă în ultima săptămînă a vieţii, G. Călinescu a semnat cu regularitate „Cronica optimistului". „Scriam pe vremuri — motiva autorul titulatura noii rubrici — o «cronică a mizantropului», eu care sînt un iubitor de oameni [...]. Eu însă eram şi sînt un optimist şi mă bucur că *Contemporanul* îmi dă prilejul să-mi desfăşor fără stînjeniri această particularitate a sufletului meu, care găseşte în vremurile noi aîtea prilejuri de expansiune." Schimbarea, căci este vorba într-adevăr de o modificare reală şi de substanţă, pe care textele o confirmă şi o susţin, „s-a făcut pe un fond originar exuberant şi sănătos", a explicat G. Călinescu mai tîrziu. [5] Tot acum, G. Călinescu îşi schiţează o retrospectivă biografică, încercînd a demonstra existenţa unui fond optimist congenital, a continuităţii unei atitudini principiale faţă de viaţă şi oameni, încheind : „... optimismul meu, cu care iau parte sincer la lupta pentru construirea socialismului, e o impulsiune adevărată şi francă

* *Frigmania şi Bovenia*, nr. 13 ; *Frigmania, Bovenia şi Loponia*, nr. 36 ; *Furnicile*, nr. 40 ; *Trei metode*, nr. 45 ; *Capacitatea de ură*, nr. 46 ; *Frigmania*, nr. 47 ; *Cerc vitios*, nr. 48.

[6] *Cuvînt înainte, Cronicile optimistului*, E.P.L., 1964, p. 5—7.

a fiinţei mele, şi nu mi-a fost greu să mă apropii de oameni, de vreme ce i-am iubit totdeauna. Teatralitatea, patetismul se însoţesc cîteodată, gesturile mele sînt departe de a fi teatru şi poză : ele sînt exact corelatele fizice ale sufletului meu avîntat şi solemn." Ceea ce caracterizează „cronica optimistului" este eterogeneitatea. Titlul rubricii sugerează o stare sufletească, o tensiune intelectuală, dar rămîne indiferent la structura cronicii propriu-zise. „Cronica optimistului" a constituit principalul mijloc de comunicare al lui G. Călinescu cu semenii, cu timpul său. De unde şi multitudinea modalităţilor de exprimare a unor tot atît de variate preocupări. Subliniem în special aspectul de manifest politic şi cetăţenesc al publicisticii călinesciene. Participant entuziast la lupta pentru construirea socialismului, cum accentuează el însuşi nu o dată, G. Călinescu îşi împărtăşeşte impresiile la fiecare sărbătoare : 1 Mai, 23 August, aniversarea naşterii lui Lenin, ziua copilului, a femeii, instaurarea Republicii ş.a. Multe din aceste cronici au caracter ocazional ; fraza e adesea solemnă şi se vede bine că autorul e emoţionat. Cînd vibraţia interioară atinge o mai mare amplitudine, rîndurile călinesciene amintesc de cadenţa versetelor lui Alecu Russo din *Cîntarea României :* „Îmi place în ţara mea iarba grasă, care creşte pe povîrnişurile dulci ale munţilor, în pîlniile din regiunea muntoasă şi îndeosebi acelea din Maramureş şi Moldova de Nord, pe unde turmele de oi şi cirezile de vaci par nemişcate ca nişte flori albe pe un chilim verde" etc., etc. *(Bogăţiile noastre. Contemporanul* nr. 43, 1958. Membru activ al colectivităţii, mai cu seamă, se manifestă G. Călinescu ; ca reporter şi deputat, intră în întreprinderi ori merge pe ogoare, spre a se întîlni cu oamenii şi a observa prefacerile din conştiinţe. Prin însăşi natura lor, aceste „ieşiri pe teren", îndeosebi cele făcute în marile întreprinderi industriale (*Un imn al muncii în cinstea Congresului,* nr. 51, 1955 ; *Schimbul de onoare,* nr. 52, 1955 ; *Omul nou,* nr. 1, 1956 etc.), nu pot stinge sentimentul improvizaţiei. Cu oarecare firesc se mişcă G. Călinescu în lumea satului : *Carnet de candidat, În circumscripţia mea, Ca deputat şi cetăţean* etc. sînt rapoarte în faţa cititorului despre activitatea sa publică.

Numeroase alte „cronici optimiste" înregistrează cu fidelă regularitate felurite activităţi. Spectator, G. Călinescu merge la teatru şi meditează asupra spectacolului sau pe marginea rosturilor educative ale instituţiei : *Teatrul nou, Despre arta*

actorului, Spre marele teatru, Despre teatru etc. ; director de institut, organizează pentru colectiv excursii de studiu în țară : *Călătorie de studiu I, II, III, IV, V* (aprilie și iulie 1958), *La Șiria* (nr. 2, 1957), *Orașe* (nr. 28, 1957) ; lucrează la *Scrinul negru* și publică în anii 1956 și 1957 fragmente din roman ; primește scrisori de la cititori și le răspunde ; privește albume de pictură și le comentează ; parcurge reviste românești de la începutul secolului, pleacă în străinătate etc., etc., etc. și scrie despre tot și despre toate ca într-un jurnal. Și de fapt, privind lucrurile în absolut, „cronicile optimistului" nu sînt altceva decît o formă specifică de jurnal literar, din care cu multă exactitate poate fi reconstituită viața lui G. Călinescu pe o distanță de aproape un deceniu. Existența exterioară în **întregime și aproape toate gîndurile lui G. Călinescu se găsesc aici, în forme ușor modificate.**

Pentru specialist, interes vor prezenta acele *cronici* în care G. Călinescu pune probleme ale istoriei literare naționale sau străine. El transmite informații biografice inedite despre T. Vianu (*Cîteva amintiri,* nr. 22, 1964), M. Ralea (*Negură și soare,* nr. 35, 1964), Liviu Rebreanu (*Un suflet înalt și plin de stele,* nr. 36, 1964), Ov. Densusianu (*Profesorii mei : Densusianu,* nr 42, 1964) etc. ; revine cu comentarii despre scriitorii dintre cele două războaie : Lucian Blaga (*Notații de jurnal,* nr. 20, 1961 ; *La un volum de poezii* nr. 8, 1963), Ion Barbu (nr. 6, 1965), Al. Philippide (nr. 10, 1963), Paul Zarifopol, (nr. 13, 1963) ș.a.

II PROFESORUL ŞI ESEISTUL

1. AUTOR DE MANUALE ŞCOLARE

După 1944, cum nu se mai întîmplase înainte, numele lui G. Călinescu este însoţit aproape exclusiv de atributul „profesor". Criticul şi istoricul literar, prozatorul şi poetul, deputatul şi directorul de ziar sînt lăsaţi în umbră de „profesor", dar epitetul îşi trage cumulativ substanţa din toate aceste activităţi. Faima omului, răspîndită în cercuri largi de campania anticălinesciană din anii 1941—1942, dusă împotriva *Istoriei literaturii române...*, este susţinută şi amplificată acum de activitatea profesorală, mai cu seamă după numirea ca profesor titular al catedrei de literatură română a Universităţii din Bucureşti. Prelegerile sale erau audiate de un impresionant număr de studenţi, amfiteatrele fiind literalmente asaltate. Lecţiile profesorului au fost memorabile, şi amintirile tîrzii ale foştilor studenţi probează extraordinara fascinaţie a omului. Tot ce scrie în aceşti ani G. Călinescu — rămînînd în domeniul criticii şi istoriei literare — scrie cu gîndul la viitoarele prelegeri ; toate prelegerile sînt ţinute cu gîndul de a fi publicate, şi a doua serie a *Jurnalului literar* a fost scoasă, în măsură hotărîtoare, tocmai din aceste motive. Profesorul ţine prelegeri şi întocmeşte manuale pentru învăţămîntul liceal.

Ideea alcătuirii manualelor de limba română pentru elevii de liceu i-a fost sugerată de repetata observare a inaderenţei studenţilor din primii ani de facultate „la speculaţia estetică şi critică de zonă înaltă. Zadarnic lămureşti, că nici un estetician n-a spus cutare lucru, că poezia lirică nu este

ce-au învățat în cartea secundară, că nu există anume pretins gen literar, impresiile prime rămîn indelebile la cei ce nu se dedică ei înșiși esteticii și criticii. Judecățile despre scriitori, clasificările și ierarhiile căpătate în școală prin mijlocirea unui manual sînt așa de persistente, încît studentul rămîne incredul la analizele nepreconcepute..." Așa își motiva gestul * în *prefață* G. Călinescu. Tot aici, aducea un cuvînt de laudă manualelor școlare întocmite de Mihail Dragomirescu ; ele „reprezentau un mare progres pentru acea vreme, restituiau valoarea unor clasici, introduceau discriminațiile estetice și ridicau preocuparea critică la nivel filosofic".

Cu aceste preliminarii, G. Călinescu își oferea manualele colegilor din învățămîntul secundar, pe care mărturisește a-i fi consultat, în prealabil, și elevilor de liceu, deocamdată numai din clasele I-IV. Le promitea și pe cele pentru clasele superioare, după ce va fi avut oarecare indicii asupra eficacității celor pentru cursul inferior. În ceea ce îl privește, G. Călinescu mărturisea a fi înlăturat erorile vechilor manuale și a fi lăsat afară non valorile, folosind spre exemplificare material antologic din scriitorii „acceptați de critica noastră oficială". Însă era de părere a nu fi făcut lucru perfect, cărțile sale fiind ulterior susceptibile de treptate îmbunătățiri. Recitite după două decenii de la apariție, ele respiră încă prospețime.

Fără a ieși din comun, cărțile destinate primelor două clase suscită atenția prin varietatea materialului literar oferit elevilor, varietate ce avea drept scop îndemnul spre lectură al micilor cititori. Iată cîteva exemple scoase din manualul de clasa întîi, piesele reținute de G. Călinescu ilustrînd toate genurile și speciile literare : V. Alecsandri : *Sfîrșit de toamnă ;* Eminescu : *Ce te legeni... ;* G. Coșbuc : *Iarna pe uliță ;* T. Arghezi : *Facerea lumii ;* Gr. Alexandrescu : *Boul și vițelul ;* St. O. Iosif : *Seceta* ; etc. Dintre scriitorii străini, menționăm Phedru : *Leul și soarele ;* Ed. de Amicis : *Zidărușul ;* Turgheniev : *Vrabia, Basme englezești* în traducerea Igenei Floru și altele.

Textul era urmat de scurte *observații,* unde se explicau cuvintele considerate de autor că scapă înțelegerii elevilor.

* Prefața la manualele pentru clasele I—IV, apărute în editura „Națională-Gh. Mecu", este identică.

Iată, luăm la întîmplare, glosarul de la sfîrșitul fragmentului reprodus din *Amintiri din copilărie* ale lui Ion Creangă : „*horn*, coș ; *prichiciu*, policioara de la vatră ; *motocei*, gheme mici ; *humuit*, dat cu pămînt ; *de-a mijoarca*, de-a ascunselea ; *megieș*, vecin ; *a buchisi*, a bate îndesat ; *îmbălat*, înmuiat în scuipat ; *tină*, noroi ; *colb*, praf ; *opsasul*, talpă ; *benghi*, semn". Din loc în loc, se dădeau, cu titlu de sugestie, indicații pentru profesor : „Exercițiu : Se va stărui asupra cuprinsului bucății, arătîndu-se caracterul frumos al lui Lumînărică", scrie G. Călinescu la sfîrșitul schiței lui Negruzzi. Alteori, se indicau subiecte posibile pentru temele efectuate în clasă, sub supravegherea profesorului, sau pentru compunerile date acasă. La urma lecturii *Vestitorii* de M. Sadoveanu, scoasă din volumul *La noi în Viișoara*, precizează : „Exercițiu : Elevii vor face o compoziție, în care vor povesti o întîmplare cu colindul de Crăciun".

Foarte bine sînt gîndite manualele pentru clasa a III-a și a IV-a. Conținutul lor este identic, diferă doar coperta. Lucrul se explică prin condițiile specifice în care au apărut. Învățămîntul se afla, atunci, într-o perioadă de tranziție ; în anul școlar 1947—1948, clasa a III-a a gimnaziului unic făcea, cu excepția limbii latine, aceleași obiecte de învățămînt cu clasa a IV-a a liceelor teoretice de băieți și fete ; în următorul an școlar, după reforma învățămîntului, amîndouă s-au contopit în clasa a VIII-a.

Structura manualului este aceea clasică. Prima parte, singura foarte amplă, cuprinde „lecturi" ; a doua, sumară, este alcătuită dintr-o „recapitulare schematică" a gramaticii predate în clasa anterioară. Studiul ei începea cu sintaxa. Lăsînd la o parte gramatica, ce se refuză discuției prin chiar modul ei de prezentare, vom observa că secțiunea consacrată lecturilor e construită pe două coordonate în a căror tratare G. Călinescu tinde să epuizeze materialul : compoziția și stilul. Explicarea fiecărei noțiuni teoretice este precedată de reproducerea integrală, spre exemplificare practică, a unui text în proză sau versuri. Autorii au fost selectați de la Alecsandri la Arghezi. Printre ei notăm pe Mateiu Caragiale, cu poezia *Boierul*, și Al. Macedonski, cu *Rondelul țiganilor*. Din lucrările sale, G. Călinescu reproduce pasaje din *Viața lui Ion Creangă* și *Viața lui Mihai Eminescu*. Dintre scriitorii

străini, a reținut fragmente din V. Hugo, La Bruyère, Dostoievski. De fiecare dată, sînt oferite elevilor sumare *note biografice*, împreună cu o bibliografie selectivă a scrierilor autorului. Urmează apoi, sub titlul *Îndrumări*, explicațiile lui G. Călinescu. Cîteva din elementele structurale amintite mai sus se întîlnesc și în alte manuale ale vremii. Acum ele sînt sistematizate și repetate după fiecare lectură și așezarea lor grafică — notele biografice, în genere, sînt puse pe o pagină separată, însoțite uneori de fotografia scriitorului — au rostul de a lucra indirect asupra intelectului.

Cu totul nouă, în primul rînd, este tendința de epuizare a subiectului. Manualul de clasa a III-a și a IV-a, spuneam, tratează compoziția și stilul. Noțiunile nu sînt folosite în sensul acceptat azi de critică.

Prin compoziție G. Călinescu înțelegea opera literară în genere, termenul apropiindu-se mai mult de vechiul compunere. După ce clasifică noțiunea — plecînd de la schița lui Sadoveanu : *Pe drumuri încurcate* — și subliniază că autorul unei compoziții literare face operă de ficțiune, îi urmărește formele de manifestare : *descrierea, narațiunea* și *dialogul*, totul exemplificat cu piese în proză și în versuri. Spre a fixa noțiunea de *descriere*, G. Călinescu reproduce un fragment din cartea lui despre Ion Creangă, *Broșteni*, și poezia *În port* a lui D. Anghel, iar pentru exemplificarea narațiunii reproduce *Meșterul de oglinzi* a lui Emil Gîrleanu și *El Zorab* a lui Coșbuc, cu precizarea pentru acesta din urmă că *El Zorab*, „mai mult decît o simplă narațiune, este o poezie epică, exprimînd un sentiment (aici iubirea de animale) în chip obiectiv, adică prin simțuri și purtări ale altora, cu toate că sentimentul e împărtășit și de poetul însuși".

Autorul revine apoi la *descriere* și trece în revistă formele acesteia : *descrierea științifică, descrierea poetică, descrierea plastică și retorică, tabloul, portretul, caracterizarea* și *paralela*. Procedează identic cu *narațiunea*, căreia îi găsește următoarele tipuri : *narațiunea științifică, narațiunea poetică* (în care include schița, nuvela, romanul, poezia epică cu exemplul *Nunta Zamfirei* — evidențiind, bineînțeles, părțile lirice ale poemului), *narațiunea retorică, legenda, amintirile*. Încheia cu *biografia* (din *Viața lui Mihai Eminescu* a ales fragmentul referitor la anii de școală ai poetului, făcuți la Cernăuți) și

autobiografia, spre exemplificare folosind un paragraf din cunoscutul fragment autobiografic al lui Creangă. La un moment dat, în cuprinsul lecţiilor despre descriere, G. Călinescu introduce un capitol despre poezia lirică, nu pentru a studia formele ei de manifestare, ci spre a sublinia deosebirea dintre poezia epică şi lirică ; foloseşte atît exemple culte (M. Eminescu, Al. Petöfi), cît şi populare *(Cîntecul răzeşului, Voinicia).* După ce reliefează deosebirea dintre epic şi liric, recurge, spre a consolida fixarea noţiunilor, la următoarea comparaţie, şi măiestria stă în dozarea calculată a frazei ce exprimă adînci idei într-un limbaj accesibil elevilor : „Spre a înţelege mai bine ce este poezia lirică, să ne amintim că adjectivul liric vine de la liră, care e un instrument muzical. Muzica spune despre sentimentele noastre adînci şi nedesluşite ce nu se pot tălmăci în vorbe. Astfel şi poezia lirică, deşi se sluje şte de cuvinte, vorbeşte mai ales printre ele, ca şi cîntarea, descoperind ascunzişurile nebănuite ale sufletului."

De la cea dintîi lectură pînă la ultima, G. Călinescu urmăreşte aspectele stilului. Iniţial, în lecţia despre compoziţie, au fost expuse lucruri generale : definiţia stilului, s-a făcut un scurt istoric al noţiunii ş.a. Ulterior, au fost introduse referiri la calităţile generale şi particulare ale stilului şi ale figurilor de stil. Exemplele, majoritatea, sînt elocvent alese, şi definiţiile formulate concis : hiperbola — „exagerată zugrăvire a faptelor şi lucrurilor" ; personificarea : „dăruirea lucrurilor şi vietăţilor necuvîntătoare cu însuşiri omeneşti" ; apostrofa : „figura de stil prin care vorbim lucrurilor şi animalelor ca unor oameni" etc. G. Călinescu are mereu în faţă imaginea elevilor cărora li se adresează manualul şi de aceea operaţiile logice, în definirea unor figuri de stil, sînt atent gradate. Iată paragraful referitor la sinecdocă, construit în urma studierii poemului *Nunta Zamfirei* : „În versul *Icoană într-un altar s-o pui,* cuvîntul *altar* ţine loc de *biserică.* Partea ţine aici locul totului. În versul *Dintr-un afund de răsărit,* cuvîntul *afund* ţine locul unui *nume de ţinut* (sublinierile aparţin autorului). Un nume nedeterminat ţine aici locul unui nume determinat." Ajuns în acest punct, G. Călinescu generalizează, formulînd definiţia : „Astfel de figuri de stil în care se foloseşte partea pentru întreg, nedeterminatul pentru determinat, specia pentru gen, singularul pentru plural etc., se numeşte sinecdocă".

Cu desăvîrşire surprinzător rămîne faptul că G. Călinescu se străduieşte să depăşească limitele poeticii clasice. El atrage luarea-aminte, că rigiditatea genurilor literare nu se mai poate susţine, însă accentul e pus pe relativitatea regulilor cerute de descriere şi naraţiune. Artistul are o mare libertate în ordonarea sau respectarea lor, valoarea artistică a operei nefiind judecată după felul în care se conformează unor cerinţe, ci după ceea ce reprezintă ea efectiv. Exprimarea rămîne mereu la acelaşi nivel, însă ochiul cercetătorului descoperă mai peste tot ecouri ale ideilor din *Principii de estetică*. „Pentru a face compoziţii literare — scrie G. Călinescu explicînd compoziţia —, se cere talent şi regulile nu sînt de folos decît pentru a îndrepta pe ici, pe colo. Scriitorul se naşte cu darul scrierii. El creează printr-o pasiune firească, ce se cheamă spontaneitate. Aceasta este întărită şi de trăirea scriitorului în mediul social, ale cărui năzuinţi şi frămîntări nu arareori răzbat într-o compoziţie literară. Cu toate acestea, cercetînd operele de valoare, observăm că ele au o rînduială care vine din puterea inconştientă de creaţie a artistului sau din observările lui proprii. A studia întocmirea compoziţiilor marilor artişti foloseşte pentru preţuirea meşteşugului lor." Tot aici, prezentînd calităţile generale ale stilului, notează : „...a face o calitate sau o vină din fiecare din aceste stiluri nu-i drept, fiindcă fiecare din ele răspunde firii respectivului artist, şi are frumuseţile sale. Numai în ce priveşte proprietatea, adică potrivirea stilului cu cuprinsul, rămîne hotărît că o compoziţie este rea, dacă scriitorul s-a zădărnicit printr-un stil impropriu, adică nepotrivit."

Totdeauna subliniază deosebirile dintre literatură şi ştiinţă, cu scopul de a arăta încă o dată caducitatea unor reguli eronat socotite imuabile. Fraza de mai sus despre stil se continuă, de pildă, astfel : „Se schimbă chestiunea cînd e vorba de compoziţia ştiinţifică, pe care oricine poate învăţa a o face. Ea trebuie să fie clară, sobră şi exprimată în termeni proprii. Colorarea exagerată, obscuritatea, prolixitatea obosesc atenţia noastră." Iar altă dată, notînd deplina libertate a scriitorului în a folosi momentele naraţiunii, scria : „Regula de mai sus e folositoare pentru cine face o naraţiune istorică documentară, fără scopuri literare". Etc.

Avut-au manualele călinesciene vreun ecou în corpul didactic, vreo influență mai generală asupra școlii ? În afara unor sugestii timide, nu. Mai întîi, din lipsă de continuitate ; nici măcar un singur ciclu din cursul inferior al liceului nu a învățat după manualele călinesciene. Ele au fost folosite în școală numai în anul școlar 1947—1948. Din toamna anului 1948 s-au introdus manuale unice. Cu excepții firești, nici profesorii nu le-au agreat. Generația mea a învățat după cărțile de literatură ale lui G. Călinescu, și-mi amintesc reacția dascălului nostru de limba română în fața manualului călinescian. La catedră, profesorul ceruse o carte ; a foiletat-o repede și s-a oprit undeva spre sfîrșit. Afară, soarele de octombrie așeza aur pe frunzele copacilor. O palmă trîntită pe masă a făcut clasa să tresară. Lovise profesorul ; și vocea s-a ridicat aspră împotriva celor care fac manuale fără nici un respect față de știință. Monologul continua înverșunat cu modulații de intensitate variabilă : titluri de cărți, *Viața lui Mihai Eminescu, Viața lui Ion Creangă, Istoria literaturii române*... epitete felurite, aprecieri severe se izbeau de zidurile clasei și ieșeau pe ferestrele larg deschise. În bănci, elevii își țineau răsuflarea. La o poruncă, am deschis cărțile la capitolul de gramatică, și profesorul (era latinist) ne-a dictat modificările cuvenite pe care trebuia să le scriem cu cerneală direct pe carte, urmînd ca asupra celorlalte lipsuri să ni se atragă atenția pe parcurs. Păstrez și acum manualul acela. Sub impresia momentului, eram convinși că facem corectări capitale, ca după aceea, în ciuda acelei de neuitat înverșunări anticălinesciene, să observăm că modificările propuse erau niște fleacuri. În loc de „coordonare" și „subordonare" a trebuit să punem „coordinare" și „subordinare" ; la conjuncțiile „prin urmare, de aceea, deci, așadar", introducătoare ale propozițiilor coordonate concluzive, am adăugat pe „și așa" ; iar după conjuncțiile ce legau coordonatele disjunctive „ori" și „sau", am pus pe „fie că". În fine, înaintea celor patru feluri de propoziții principale coordonate (copulative, adversative, concluzive, disjunctive), am mai așezat una : „propoziția coordinată, justă-pusă" cu următoarea exemplificare : „apa trece, pietrele rămîn". Aceeași operație, numai că exemplul era : „Dacă ai carte, ai parte", am făcut-o și la propozițiile subordonate.

Prelegerile universitare călinesciene ale anilor 1946-1948, majoritatea publicate în *Jurnalul literar* au rămas peste timp la fel de vii, şi, citindu-le viitorul istoric literar va medita cu folos la evoluţia eseului românesc. Studii de o structură unică în literatura critică română, redactate la o tensiune intelectuală superioară, prelegerile lui G. Călinescu, păstrîndu-şi în fond aceeaşi rigoare ştiinţifică, alunecă abia insesizabil spre o formă nouă, punînd în evidenţă o voluptate şi un rafinament intelectual uluitor. În critica şi istoria literară călinesciană începea o etapă de alexandrinism, întreruptă brusc spre sfîrşitul anului 1948.

A doua serie a *Jurnalului literar* a apărut la Bucureşti între anii 1947-1948 şi se înfăţişa sub forma unor broşuri în 8°, de 50-60 de pagini. Revista s-a tras într-un tiraj de aproximativ 300 de exemplare şi era pusă în vînzare numai în anumite puncte ale Capitalei : la administraţia ziarului *Naţiunea,* la chioşcurile din jurul Universităţii şi în Calea Victoriei, în pasagiile Independenţa şi Imobiliara. Astăzi, *Jurnalul literar* este o raritate bibliografică. Marile biblioteci posedă colecţii incomplete (Biblioteca Academiei avea cu vreo patru ani în urmă trei numere, acum doar două). Exemplare disparate sau colecţii complete se găsesc la foştii studenţi ai Facultăţii de litere şi filozofie a Universităţii din Bucureşti *, seriile 1946-1947 şi 1947-1948. De fapt, *Jurnalul literar* apărea, neoficial, ca un buletin al catedrei de Istoria literaturii române

* Procurarea revistei se făcea prin înscrierea şi achitarea anticipată a costului. Un grup de studenţi comozi, speriaţi de cerinţele profesorului, au publicat în ziarul *Dreptatea* o scrisoare din care reieşea că se tem să se prezinte la examen fiindcă „obţinerea notei de trecere să nu fie în funcţie de înscrierea şi achitarea *Jurnalului literar* în care apare cursul". În *Naţiunea,* an II, nr. 358, 8 mai 1947, răspunde Al. Piru sub titlul *Insinuări perfide.* „Cursul propriu-zis, spunea, a apărut în două numere din *Jurnalul literar* costînd amîndouă 90 000 lei. Este, cum va recunoaşte oricine, cel mai ieftin curs universitar (tipărit !). *Jurnalul literar* a fost scos cu subvenţia Rectorului, care în felul acesta a venit în ajutorul studenţilor nevoiaşi doritori să aibă un material sigur de cercetat." Scrisoarea studenţilor de mai sus se adaugă la multele atacuri împotriva lui G. Călinescu în această perioadă, iar textul ei rămîne expresia unei gîndiri rudimentare.

moderne, al cărui titular era, în această perioadă, G. Călinescu şi cuprindea prelegerile profesorului.

Jurnalul literar nu a avut o periodicitate fixă şi nici nu-şi propunea vreuna : „*Jurnalul literar* nu urmează calendarul profan — se preciza într-un minuscul «program» tipărit la finele primului număr —, ziua se va măsura după traiectoria noastră reală în spaţiul cultural. Un indice va numerota anii efectivi." Indicele nu a mai fost făcut şi din *Jurnalul literar* au apărut cinci numere în patru volume, numărul 4-5 fiind dublu.

Sub titlul cules cu vechile caractere din 1939, se menţiona „director G. Călinescu". În stînga era notat numărul, iar în dreapta, anul. Data efectivă a apariţiei nu era precizată. Din recenzarea primelor două numere în *Naţiunea*, din însemnările făcute de foştii studenţi pe filele volumelor, rezultă că volumele au ieşit la iveală două cîte două în prima jumătate a fiecărui an : nr. 1, în martie 1947, nr. 2, în iunie 1947, nr. 3, în martie 1948, iar numărul dublu 4-5, în iunie 1948.

Liniile directoare ale noului *Jurnal literar* erau sintetizate lapidar în acelaşi „program" nesemnat, dar redactat de G. Călinescu. Era enunţată, mai întîi, ideea continuităţii cu vechea formulă : „Noul *Jurnal literar* continuă în general programul cel vechi în termeni mai severi şi cu excluderea aspectului popularizator". Se precizau totodată noile linii directoare, ale căror frumuseţi intenţionale contemporanii * nu le-au priceput. Pornind de la punctul actual, noul *Jurnal literar* îşi propunea să străbată literatura „istoric, problematic şi critic, în viziunea sferică mergînd pînă la valorile universale şi pînă la un concept despre lume prin fenomenologia artistică". Obiectivul urmărit includea aceeaşi idee patriotică formulată şi în 1939 : „A pregăti conştiinţe eline pentru o inevitabilă epocă de clasicităţi, aceasta e năzuinţa noastră intimă. Sperăm să întîlnim aici spirite de mare cultură esenţială, vindecate de obsesia bibliografică, spirite cu aptitudinea dialogului grec în plin tumult." Problema colaborărilor era pusă în aceiaşi termeni

* „Ar fi de dorit — scria cineva, fără a semna, în *Revista literară*, an III, nr. 10, 20 aprilie 1947 — ca d.Călinescu să-şi tipărească rodul cercetărilor pe care şi le propune în volume separate, iar *Jurnalul literar* să rămînă ceea ce a fost în anul 1938 (sic !) : un îndreptar pedagogic de literatură" (! ?).

absoluți : „Direcția se va mărgini la conducerea formală a dezbaterilor, fără a stînjeni dialectica și lăsînd fiecăruia responsabilitatea propriilor sale idei, cu libertatea pentru oricine de a lua parte la convorbire în sens contemplativ. Purtăm sandale de convenție ireală, pașii noștri răsună pe drumurile de sticlă ale absolutului."

Colaboratorii au fost selectați cu severitate. Se întîlnesc în aceste numere semnăturile lui Al. Piru și Adrian Marino. În primele trei numere colaborează și Ovidiu Papadima ; o singură dată (în nr. 2, 1947) îl întîlnim pe Dinu Pillat cu articolul : *Romanul balzacian în literatura română* și pe Valeriu Ciobanu : *Cîteva scrisori* (nr. 4-5, 1948). Structural, noul *Jurnal literar* nu-și mai propunea respectarea unei rubricații fixe. Se recenzau, rar, cărțile apărute. Două articole : *Doamna de Stael despre literatură și societate* de A. Marino și *Paul Stopfer și arta cu tendință* de Al. Piru (nr. 2) își propuneau să aducă o contribuție teoretică la problema mult discutată a epocii, aceea a relațiilor dintre artist și societate, plecînd de la ideile și observațiile clasice.

Interesul lui G. Călinescu mergea totuși spre evidențierea unor documente omenești, necesare cunoașterii aspectelor inedite ale omului. În *Jurnalul literar,* nr. 1, Al Piru comunică o scrisoare a lui Titu Maiorescu către Ibrăileanu ; *Jurnalul lui Alecsandri* e comentat de A. Marino în nr. 2. Despre *Camille Oudinot și Odobescu* vorbește G. Călinescu ; *Documente inedite* cu privire la același comunică O. Papadima (nr. 3). Tot în nr. 3, se face un expozeu (semnat a.v.) asupra conflictului dintre Ibrăileanu și E. Lovinescu, izbucnit cu prilejul ocupării catedrei de Istoria literaturii române moderne la Facultatea de litere din Iași. Continuînd o mai veche preocupare a sa, G. Călinescu inserează „note biografice" despre G. *Bacovia* (nr. 1), comunicate pe baza unor întrebări puse de critic unei persoane care cunoștea „de aproape viața poetului", prin mijlocirea lui O. Papadima. Interes nu mai puțin deosebit suscită notele apărute în nr. 2 și 3. Semnalăm nota din nr. 3 despre scrisorile lui C. Negruzzi către C. Bariț, cuprinse într-un manuscris academic, precum și inserarea fișei despre cartea lui Negruzzi : *Elemente de dreptul politic. Despre mai mulți autori de un filoromân. Brașov. În tipografia lui Ioan Gălt, 1846.* Cartea „are vădită tendință democratică, tratează despre deosebitele forme de guvern, republică, monarhie, și în cele din

urmă *Despre guvernul reprezentativ.*" Cît de puțin cunoscută este această serie a *Jurnalului literar* se vede din faptul că peste un deceniu și jumătate, Paul Cornea redescoperă aceeași carte și o prezintă amplu în *Viața românească.*

Întîiul număr al *Jurnalului literar* se deschidea cu studiul lui G. Călinescu : *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică*, un mic eseu despre filosofia istoriei literare. Vraja lui stă în farmecul speculației. Prima parte dezvoltă ideea dacă istoria reprezintă „o știință cu explicație legală", ca științele naturii, sau „o simplă fabulă cu obiect real, însă accidental, sub regimul celei mai haotice empirii". Este analizată în continuare problema conceptelor în istorie : teoria genetică, concepția biologică, teoria valorilor. Recapitulînd, G. Călinescu ajunge la concluzia că este „fără sens să se facă istorie, adică descripția mișcătorului, dacă n-ai sentimentul intim că în miezul lucrurilor e ceva nemișcător". A doua parte a studiului pune accentul pe obiectivitate. G. Călinescu constată că istoricii generali și îndeosebi cei literari „sînt expuși unor vehemente învinuiri de a fi *subiectivi*" (sublinierea autorului).

El amintește lucrul știut că în istorie sînt două momente : strîngerea faptelor și interpretarea lor și demonstrează reluînd o idee mai veche, că orice interpretare istorică este în chip necesar „subiectivă". Noțiunea de subiectivism este analizată în sens filosofic elevat. G. Călinescu constată că „mai toți gînditorii socotesc că, în istorie, partea subiectivă a subiectului e mai îngroșată decît partea obiectivă și că tocmai în această deplasare a accentului stă și specificitatea istoriei". Apoi conceptul de „subiectivitate" e urmărit la Georg Simmel, V. Dilthey, Benedetto Croce ș.a.

Se face deosebirea dintre „faptele" și „documentele" istorice, se amintește necesitatea autenticității documentelor, dar cercetătorului în general, notează autorul, îi sînt accesibile puține documente în sensul primar al noțiunii, el slujindu-se cel mai adesea de scenariile altora : „El «inventează» pe temeiul documentelor autentice și mai ales pe temeiul documentelor incluse în viziunea conștient sau inconștient epică a altora". De aceea, e foarte posibil să desfaci documentele autentice dintr-o construcție orientată după un plan scenic ce ți se parte nesatisfăcător și să le vîri într-o alta, ce te satisface ; sînt emise cîteva paradoxuri perfect posibile în sfera discuției : „Istoricul care, aflînd că se bizuise pe o știre falsă,

nu mai voia să-şi schimbe pagina, verosimilă şi aşa, avea cap de filosof". De aici se trăgea concluzia posibilităţii existenţei unei istorii clădite pe documente în totul falsificate, care să fie cu toate acestea credibilă. Se formula şi o condiţie valabilă într-o egală măsură şi pentru opera literară : istoricul literar nu trebuie să umple golurile cu prea multe ipoteze, fiindcă în acest fel împiedică pe cititor să colaboreze şi el cu propriul lui scenariu.

Redusă la esenţă, toată demonstraţia e o pledoarie pentru înţelegerea istoriei literare ca sinteză epică. În acest sens, între istoria literară şi literatura epică de pură fantezie nu sînt deosebiri esenţiale, iar propoziţia concluzivă : „o istorie a literaturii e o adevărată «comedie umană» luînd ca pretext scriitorii..." apare ca o necesitate imperioasă a istoricului literar înzestrat cu vocaţie. Istoria literară devine în mod necesar *creaţie,* dar spre a realiza *creaţia* — „sinteza epică" — istoricul literar trebuie să îmbine într-un nexus armonios : „foarte multe noţiuni — critica totală, completă, deci ! — cu care se ajută ca de nişte iţe spre a realiza împletitura".

La origine lecţii de seminar, publicate fragmentar în *Vremea, Lumea, Naţiunea,* apărute integral în *Jurnalul literar,* nr. 4—5, 1948, cele 12 capitole despre *Universul poeziei* sînt nişte dialoguri de esenţă platoniană, între profesor şi student.

Simbolurile, aşază liniile teoretice pe care se va înălţa construcţia practică. Discuţia pleacă de la premisa că poezia îşi are propriul ei univers, care nu-i străin de universul prim. Într-un anume sens, „universul poeziei constituie un al doilea Cosmos, admis", alcătuit numai din „lucrurile poetice", care pot constitui „nişte hieroglife, nişte embrioane de poem, datorite imaginaţiei omenirii", Cosmosul poetic nu e static, ci se găseşte în continuă efervescenţă. Unele lucruri, considerate vreme mai multă sau mai puţină prozaice, izbutesc să capete valoare simbolică, fiindcă în fiecare lucru există un simbol virtual, „inclus", cum zice G. Călinescu. Însă simbolul acesta trebuie accentuat de poet. Criteriul după care un lucru poate intra în lumea poeziei îl găseşte G. Călinescu „în sensul cel mai general al lumii." În închipuirea individului, universul este un organism viu, caracterizat printr-un moment genetic, printr-o evoluţie ascendentă, urmată de alta descendentă şi încheiate cu un punct terminus. Simbolurile pregnante sînt

acelea care definesc momentele caracteristice. „Un focar orbitor de lumină simbolizează punctul solar, un miros suav, materia în riguroasă agregație, formele, cărnurile tinere, vitalitatea în faza ei cea mai proaspătă. O beznă deasă, o materie putredă, un trup în ruină, un miros pestilențial simbolizează direcția declinantă a universului, dezagregarea. Tot ce e la mijloc, curent, e în genere prozaic." Toate propozițiile de mai sus, formulate a posteriori, sînt scoase din literatura română și universală, aria acesteia, în general, nefiind limitată, dar alegînd de preferință exemple din spațiul spiritual latino-german. Două din elementele fundamentale ale universului poetic le constituie focul și apa. Incendiile uriașe mistuind vaste întinderi vegetale sînt poetice, și esența lirică a fenomenului e explicabilă prin analogie : universul este „un pumn de scîntei mai mari ori mai mici învîrtindu-se în beznă" ; la această scară, soarele, simbolul vieții, e scînteia cea mai mare, „aproape un tăciune", sub razele lui desfășurîndu-se procesele vitale ale existenței. Totuși, nu soarele e cîntat de poeți, deoarece privit în față e obositor („Lirica, motivează G. Călinescu, este în general o formă de depresiune cultivată savant. Tema lirică e atinsă abia atunci cînd ideea de întunecare posibilă se asociază cu aceea de focar central") : De aceea privirile poeților se îndreaptă spre lună, simbolul stingerii universale, stelele, simbolul singurătății spațiale, și îndeosebi succedaneele lor terestre : focul, mijloacele artificiale de provocare a luminii : opaițele, lumînările, lămpile etc., etc. Prin antiteză, beznа constituie o sursă de mari efecte lirice. La acestea se adaugă focarele reci de lumină din lumea subterană: materiile fosforescente și pietrele prețioase, diamantele mai ales.

Alături de foc, apa rămîne unul din elementele pe care anticii și le imaginau așezate la alcătuirea lumii și, personificată, este o ființă proteică văzută de poet în două ipostaze. Prima este aceea a dezlănțuirii instinctuale. Marea sfîșiată de furtună turbură ca și calmul total. A doua este apa îmblînzită : cascadele artificiale, apa captată în fîntîni, gheața, ce a provocat entuziasmul lui Goethe și Eminescu. Nu lipsit de atracție este pămîntul alterat de apă. Noroiul stîrnește repulsie și, „cred eu — zice G. Călinescu — că vine din faptul unui amestec ce alterează calitatea fiecăruia dintre elemente".

Regnurile vegetal și animal conțin numeroase elemente poetice, însă impresionantă este confuzia dintre ele, menținînd trează în conștiințe ideea continuității între regnuri. „Șarpele cu trupul rece pare un trunchi. Mișcarea lui convulsivă este o tranziție bruscă de la regnul vegetal la cel animal." Fluturele dă iluzia florii ; coarnele cerbului aplecat asupra izvorului să bea apă par un arbust. Animalele cu sînge rece, moluștele în general, dau iluzia mineralului sau vegetalului.

Dintre cele două regnuri, notează G. Călinescu, poeții îl preferă pe cel vegetal, deoarece permite analogii fundamentale între om și procesul universal. Organismul uman e în ultimă analiză un produs vegetal, crește asemeni ierburilor și enumerarea continuă exhaustiv.

Investigarea universului poetic se încheie cu notarea cîtorva trucuri lirice. Unul ar fi alcătuirea inventarului de interior, deoarece lucrurile „se polarizează în jurul nostru, se constituie în interior și devin atît de personale, încît vorbesc despre noi în absența noastră." Alt truc este de a remarca desuetudinea obiectelor, vetustatea lor, și dă exemplu berlina lui Pillat din *Aici sosi pe vremuri*, de a sugera stereotipia vieții prin înfățișarea sistematizării tetralogice a anotimpurilor, ori „a introduce un gest trivial, într-o operație sacerdotală, a solemniza faptul" și, în fine, „a analiza miracolul lumii prin stricarea proporțiilor".

O bună parte a studiilor călinesciene din *Jurnalul literar* sînt dedicate scriitorilor minori francezi ai secolului al XVIII-lea. Rațiunea unor astfel de preocupări trebuie căutată în condițiile specifice de dezvoltare ale literaturii române. Lirica premodernă nu poate fi înțeleasă fără studierea a ceea ce s-a numit *„la petite poésie"* a secolului al XVIII-lea. Pe de altă parte, atracția constantă a scriitorilor mărunți — dar și a unor personalități : I. H. Rădulescu, M. Kogălniceanu ș.a. — spre poezia și proza aceleiași epoci impune cu necesitate cunoașterea literaturii neoclasice europene.

In *Jurnalul literar* nr. 3 și 4—5, 1948, G. Călinescu semnează studii despre *Cavalerul de Florian, Solomon Gessner, Bernardin de Saint-Pierre* ș.a. Florian, de pildă îl fascinase pe Kogălniceanu în *Iluzii pierdute* : „Atît iubeam pre Florian, acest adevărat poet al naturii, încît la un Sfîntul Vasile, cînd tată-meu mă întrebă ce daruri vroiam să-mi

cumpere, îi răspunsei cu un aer pedant ca şi cînd aş fi fost docent în vro universitate, *les oeuvres complètes de M. de Florian, mon père!*" După o scurtă paralelă între amintirile erotice ale lui Kogălniceanu şi *Mémoire d'un jeune espagnol ou la jeunesse de Florian,* constatînd similitudini în gustul epocii, G. Călinescu analizează nuvelele : „Proza lui Florian corespunde, în vremea ei, aceleia a unui Pierre Benoit de azi" ; parcurge fiecare scriere, menţionează traducerile, le compară sub raportul progreselor transpunerii în româneşte, folosind metoda textelor paralele, urmăreşte motivele care au atras pe români şi cauzele pentru care altele i-au lăsat indiferenţi. Reţinem caracterizarea globală : „...nuvelistica lui Florian atinge fără sinistritate toate locurile comune ale romantismului : exotism, setea de barbarie şi solitudine, peisaj ecuatorial ori alpin, aventuri la miezul nopţii, psihologie socială. E o literatură nu profundă, însă plină" ; şi această surprindere a interesului românilor pentru Florian : „Toată atenţia cititorului, pentru care s-a rupt cămaşa de mătase a limbii franceze, cade asupra poeziei simplităţii, a bunătăţii şi a virtuţii. Astfel Florian a devenit un autor pentru mame şi pentru boieri, iar în teatru, sursa elevilor de Filarmonică amatori de piese într-un act..."

Domina bona (*Jurnalul literar,* nr. 2, 1947) şi *Poezia realelor* (nr. 4—5, 1948), fără pereche, structural vorbind, în literatura noastră critică, proiectează dintr-o vastă perspectivă literatura română pe orbita literaturii străine.

În *Domina bona,* pretextul discuţiei îl oferă opera lui Caragiale. Criticul porneşte de la prejudecăţi curente în epocă : platitudinea şi unidimensionabilitatea eroilor marelui clasic şi aşa-zisa istoricitate a lumii caragialeşti, de unde Lovinescu trăsese concluzia depăşirii ei, cu timpul. La rîndul lor, eroii lui Caragiale formează pretextul traversării tipologice a întregii literaturi române.

Toţi eroii comediei *O scrisoare pierdută* au cultul suavităţii femeii. Sensul acesta îl are memorabilul strigăt al Cetăţeanului turmentat : „În sănătatea coanii Zoiţichii ! că e damă bună". Zoe ar fi deci prototipul doamnei bune. Nici Cetăţeanul turmentat, nici Trahanache, nici unul dintre ceilalţi eroi nu trădează vreun semn de iritaţie, de repulsie, ori eventual un simplu surîs ironic la ideea culpabilităţii matrimoniale a lui Zoe, deşi adulterul e cunoscut de toţi,

minus poate soţul placid. E turburătoare intuirea în candoarea lui Trahanache a unui suflet sublim. În gelozia lui Jupîn Dumitrache şi Trahanache, G. Călinescu nu găseşte o eventuală bănuire a culpabilităţii soţiilor, ci obsesia onoarei", „sentiment care stă pe sufletul multor oameni de la şi după 1848..."

Aici intervine prima digresiune, analizarea tipologiei sociale a aristocraţiei, accentul punîndu-se pe noţiunile istorice şi psihologice.

Întîi problema e urmărită pe plan istoric, după aceea, localizată la scara întregii naţii. Sînt pline de sugestii explicarea, prin aspiraţia introducerii în castă, a încercărilor clasicilor minori de a inventa o mitologie autohtonă — Asachi fiind exemplul elocvent — cît şi tendinţa scriitorilor români ai veacului trecut de a-şi construi genealogii fanteziste. În fine, aria investigaţiilor e restrînsă asupra eroilor lui Caragiale. Şi ei aparţin unei caste, aceleia a negustorilor. Aşadar în plan fictiv, „populismul liberalilor de la 1848, în opera lui Caragiale, are forma unei psihologii de protipendadă".

O asemenea mentalitate existase şi în planul real, şi G. Călinescu reproduce documente edificatoare. Onoarea se menţine prin reparaţia obligatorie a insultei. Aşa procedează eroii lui Caragiale — caracteristică fiind reacţia institutorului Popescu cînd Farfuridi proferează injurii la adresa tagmei. Dar, în plan real, Aricescu e provocat la duel de doi bravi ofiţeri, iar Maiorescu schimbă un glonte de pistol cu un rival, în 1885. Din laşitatea eroilor lui Caragiale, G. Călinescu conchide că onoarea acestora „depinde de o aristocraţie de corp foarte fictivă şi reprezintă numai un instrument de promovare personală", iar din amoralismul aceloraşi sînt scoase filiaţii surprinzătoare. S-a gîndit cineva să pună pe Dandanache şi Caţavencu alături de Machiavelli ?

De la teoria formelor fără fond a lui Maiorescu — în treacăt fie zis aici întîlnim o critică fină, cu mijloace superioare, a concepţiei maioresciene —, G. Călinescu trece la fondul „uneori haotic" al lumii lui Caragiale, şi exemplele clasice pentru procesele intelectuale ameţitoare sînt date de Leonida şi Caţavencu. Eroii nu sînt izolaţi în cuprinsul lumii lor, ci comparaţi pe orizontală cu personaje reale ale epocii, ori vertical, cu personaje şi scene din literatura interbelică. „Niciodată într-un alcov de mahala — spune G. Că-

linescu la capătul unor subtile considerații despre structura intelectuală a eroului —, nu s-au dezbătut asemenea probleme grave cu o femeie. Numai Gheorghidiu al lui Camil Petrescu predă o lecție de filosofie soției sale, în pat. Lecția e copiată dintr-un manual de istoria filosofiei și cu totul inoportună, femeia fiind distrată și nereceptivă. Eftimița, din contră, e curioasă, face obiecții logice și are incertitudini, și toată dezbaterea se urmează sub impresia evenimentelor." Iată și surprinderea naturii interioare a lui Cațavencu: „Beția lui nu-i de cuvinte, ci de idei. Lipsit de erudiție, Cațavencu gîndește cu mijloace proprii. Cînd își va da seama de erorile materiale și se va informa la o bună școală, atunci el se va numi Maiorescu."

Un „Cațavencu ilustru" poate fi și... Hasdeu, „care privește în toate direcțiile, delirînd fără erori vizibile de stil, nu mai puțin haotic, de a lua cunoștință de tainele universului". Orice scandalizare a unuia sau altuia e, în planul superior în care se desfășoară demonstrația stringentă, ilogică. Ajunși aici, e timpul a nota și originalitatea studiului. Este unicul caz cînd tipul *memoriei involuntare* al lui Proust e aplicat în critică de G. Călinescu. Un cuvînt, o noțiune, replica unui personaj, un gest, ideea critică a altcuiva etc., etc., fără ca între ele să existe aparent ligamente, sînt suficiente pentru a trece într-un alt sistem de referințe.

Stabilind, de pildă, că „excitației ideologice îi corespunde pathosul", G. Călinescu examinează din acest unghi două tipuri reale — Maiorescu era rece, aproape apatic ; Caragiale era nervos, sentimental, pasional, dispozițiile temperamentale dizolvîndu-se în eroii săi în doze felurite. De aici trece la personajele masculine și feminine, urcă iarăși în sfera universală. Ilustrează Zoe un posibil tip de Madame Bovary românească ? Nu, fiindcă trista doamnă Bovary aspira la o lume superioară aceleia în care o ține mediocrul ei soț. Zoe nu concepe ieșirea din mediul ei prin Tipătescu. Să ne amintim indignarea cu care ripostează la aluzia plecării, făcută de prefect. Atunci, Zoe e o Karenina ? Lipsește tragismul trebuitor. E aici o „bigamie tihnită", pe cînd întîlnirea „furtunoasă" dintre romanțioasa Zița și exaltatul Rică recheamă, prin caricatură, suavitatea dragostei dintre Romeo și Julieta. Rică și Zița „deliriază de emoția romantică teatrală". De aceea, nici Rică, nici

celelalte personaje virile din comediile caragialeşti nu pot fi Don Juani etc., etc.

În *Poezia realelor* (*Jurnalul literar*, nr. 4—5, 1948) eseu de elevată cerebralitate, ca şi cel anterior, G. Călinescu şi-a propus să reconstituie „tipologia oamenilor creatori români". El porneşte de la examenul mentalităţii lui Titu Maiorescu, luat ca personaj tipic al epocii. Fiu de profesor, dar nepot de ţăran, Titu Maiorescu este un „terian ardelean". Caracterul rural al lui Maiorescu iese în evidenţă atît din atitudinea lui faţă de femeie, cît şi din primatul instinctului de conservaţie economică individuală asupra spiritului reflexiv. Urmărirea mariajelor lui Titu Maiorescu îi oferă lui G. Călinescu un material substanţial pentru dezvăluirea rădăcinilor rurale maioresciene, şi e uimitoare, pînă la un punct, asemănarea sub acest aspect a glacialului Maiorescu cu genialul humuleştean. Femeia reprezintă pentru Maiorescu „o avere mobilă, o piesă de inventar casnic, care trebuie să fie mereu utilă fenomenal". El „are concepţia ţăranului că femeia nu preţuieşte cît bărbatul" şi încearcă — lucrul e ştiut şi a provocat riposta *Contemporanului* — să-şi fundamenteze ştiinţific şi filosofic opiniile.

Pe primul plan, Titu Maiorescu pune problemele practice ale existenţei : *primum vivere, deinde philosophari ;* el „şi-a pus în minte de la început de a duce o existenţă largă de aristocrat" şi în direcţia satisfacerii acestui deziderat sînt canalizate toate energiile sale. De aici pasiunea avocaţială, mijloc sigur şi substanţial de existenţă. Privind omul sub aceste aspecte, G. Călinescu analizează cauzele în virtutea cărora Titu Maiorescu nu a intrat în clasa burgheză, ci a făcut un salt peste aceasta, preferînd conservatorii. Motivarea e foarte fină şi în cîteva pagini universul interior e refăcut cu mijloacele romancierului. Maiorescu ar fi, aşadar, un aristocrat de extracţie recentă, preocupat de consolidarea economică şi de păstrarea prestigiului social. Deosebirea faţă de aristocratul de viţă veche constă în aprecierea diferită a evenimentelor sociale, libertatea de înţelegere a acestuia mergînd pînă la mentalitatea revoluţionară. Să se observe că materia umană a *Bietului Ioanide* nu e de altă natură. Aici, figurat vorbind, nu întîlnim decît felurite specimene de Maioreşti de extracţie recentă. În fine, putea Maiorescu — care intenţionase să se sinucidă din cauza unei femei — să fie „un talent poetic, un

Conachi ?" G. Călinescu spune un categoric : nu, şi are dreptate. Însă motivarea nu mi se pare acceptabilă : „Că nu putea fi rezultă din dispreţul însuşi pentru actul erotic semnalat în polemica cu G. Sion prin exclamaţia : «Bietul Conachi»." Există o asemenea exclamaţie în polemica citată, dar dacă nu izolăm exclamaţia din contextul ei, vom observa, dimpotrivă, compătimirea pentru un Conachi masacrat de G. Sion : „În primele două numere ale *Revistei contimporane* ne atrage mai întîi suvenirea d-lui Sion despre poetul Conachi. Bietul Conachi ! Nu ştim prin ce nefericită împărţire a materiei s-a întîmplat că în întregul număr de la 1 martie, deşi cuprinde vreo cincisprezece pagini despre el, nu i se citează decît două exemple : *Oda la Moruzi*, «cea mai sarbădă şi cea mai prozaică», după chiar părerea d-lui Sion, şi următoarele versuri..." etc.

Maiorescu suferea de suficienţă virilă, „bărbatul sufficit", acceptă femeia cu deferenţă. Plecînd de aici, G. Călinescu divizează scriitorii în : „idealişti şi realişti, sau didactici şi agnostici" (cuvintele sînt folosite în accepţiune largă, eliberată de sensurile comune). În prima categorie ar intra Maiorescu, în a doua, Molière, Balzac. („Realistul e un fatalist, crezînd în exactitatea de ceasornic a lumii, idealistul e un accidentalist, recunoscînd determinismul prin contingenţă...")

Examinînd sub raport erotic lirica poeţilor români principali, G. Călinescu constată „că majoritatea suferă de suficienţă virilă". Eminescu încearcă „un divortium spre a-şi salva" sufletul viril de neantul femeii ; Grigore Alecsandrescu „are un spirit de celibatar", iar Alecsandri e un „celibatar, prelat, pe lîngă care femeia joacă rolul de ancilla". Poemele lui Bolintineanu scot în evidenţă „o mare sensibilitate pentru miracolul feminin", în vreme ce „misoginismul lui A. Pann şi al lui N. Nicoleanu e de-a dreptul grobian". Macedonski, Bacovia, Blaga, Barbu, Arghezi, Camil Petrescu în poezie nu ar fi poeţi erotici. În concluzie, poetul erotic cu adevărat mare rămîne Conachi, „exceptînd pe Eminescu, care e un poet aşa de mare, încît chiar proferînd distanţa faţă de femeie aspira mereu către ea".

Trecînd apoi la poeţii însetaţi de „reale", G. Călinescu întreprinde disociaţii pe marginea specificului poeziei lui Eliade Rădulescu, Macedonski, Anghel, Bacovia. Cine a mai examinat pe Alecsandri ca simbolist ? Cine a mai scris rînduri atît de

emoționante despre pe nedrept ironizatul și ignoratul de contemporani Macedonski ? : „...toată poezia sa arată sforțarea de a da strofei acustica unui instrument muzical. Dacă [...] am căuta să ne imaginăm în Macedonski paradisul, putem afirma fără greșală că el e o grădină cu roze și crini, plină de arome, în care pe tronuri stau Poeți spunînd versuri. Altă populație nu poate fi. Macedonski nu era prea departe de Eminescu și și-ar fi dat seama de aceasta dacă ar fi avut cultură filosofică." În sfîrșit, considerațiunile despre simbolismul românesc sînt, alături de cele generale din *Istoria literaturii române*... din capitolul despre Anghel, printre cele mai fine intuiții ale criticii române.

3 „IMPRESII" ASUPRA LITERATURII STRĂINE

În evoluția profesorului și eseistului, faza *Jurnalului literar* a reprezentat, neîndoielnic, punctul de maximă dezvoltare și echilibru. G. Călinescu însuși nu o considera altfel. Multă vreme după aceea va face referiri la această perioadă, amintind procedee, teme și motive folosite și nu de puține ori pagini întregi vor fi transportate în noile scrieri. De acum încolo, atenția lui G. Călinescu va merge spre clasicii tuturor timpurilor, luați cu predilecție din aria literaturilor romanice.

S-a căutat un răspuns la întrebarea : ce semnificație au, în ansamblul operei de istorie și critică literară, scrierile consacrate literaturii străine și s-a constatat, lucru foarte adevărat, că literatura străină a constituit pentru G. Călinescu un prilej de meditație și interpretare personală. Într-adevăr, interpretarea originală este aspectul cel mai izbitor al eseisticii călinesciene. Criticul și istoricul literar, cînd scriu despre o literatură străină, nu pot interesa peste hotare decît prin coeficientul de viziune personală adus în perceperea operei, deoarece contribuții de ordin documentar nu se pot adăuga decît prin hazard. Valoarea studiului constînd în nivelul in-

terpretării, criticul se va îndrepta cu precădere nu către autorii de penumbre, ci tocmai spre personalităţile proeminente, din opera acestora alegînd scrierile fundamentale. Rezumînd, vom observa că G. Călinescu cerea celui ce studia literatura străină îndeplinirea unei condiţii identice cu a criticului care scria despre literatura română : găsirea unei structuri inedite.

Dacă iniţial, în colaborarea la *Roma* şi *Viaţa literară*, literatura străină, italiană în speţă, era domeniul în care criticul se putuse mişca cu mai mare siguranţă decît în arena literelor române, acum motivarea era alta : „Istoricul literar nu e numai un erudit care urmează a se ţine în curent cu materialele disciplinei lui, ci un artist interpretator. Organul lui respectiv trebuie mereu exercitat. Aşa precum violonistul cel mai virtuos face îndelungi studii de artist, menţinîndu-şi flexibilitatea digitală, istoricul literar trebuie să respire alt aer ca să-şi perfecţioneze sensibilitatea." În prefaţa la *Impresii asupra literaturii spaniole*, de unde am scos citatul, G. Călinescu nuanţa idei mai vechi. Totdeauna susţinuse necesitatea cunoaşterii literaturii străine în genere şi a specializării cel puţin într-una din literaturile europene mai însemnate. Îndeplinirea acestei cerinţe constituia una din constantele cultivării spiritului artistic. Noua perspectivă dă putinţa criticului să evite erorile în perceperea fenomenului literar autohton şi să ierarhizeze cu un mai mare coeficient de probabilitate valorile, prin raportarea şi compararea permanentă cu capodoperele universale.

Privind lucrurile foarte de sus, cartea este o pledoarie pentru eseu, dar un eseu cu subsol şi indice final de nume proprii, ceea ce dovedeşte existenţa unei subterane aspiraţii spre erudiţie, pledoarie pentru mobilitate spirituală, pentru ieşirea din forme invariabile de lucru. Cartea apăra în acelaşi timp, indirect, o gîndire estetică, pleda pentru echilibrul păstrat între clasicism şi romantism şi chiar este, în esenţă, o demonstraţie practică a ideilor cuprinse în capitolul introductiv.

Plecînd de la supoziţia că literatura, prin surprinderea semnificativului, este mai aptă să reflecteze coordonatele spirituale şi aspiraţiile unui popor, G. Călinescu caută în literatura spaniolă spiritul naţiei şi în acest sens *Impresiile asupra literaturii spaniole* alcătuiesc o călăuză excelentă în cultura unei ţări romanice. Literatura spaniolă nu e percepută istoric, cronologic ; năzuinţa autorului este de a epuiza marile teme şi

tipurile principale de eroi. El ignoră accidentalul, reținînd numai liniile fundamentale pe care le exemplifică copios, notînd și filiațiile în literaturile europene, îndeosebi în cea națională.

La honra este un tablou plin de culoarea Evului Mediu iberic. G. Călinescu urmărește implicațiile pe plan social și individual, înfățișînd o colecție de moravuri și un număr de comportamente aparent bizare prin fanatismul care pune în mișcare resorturile interioare. Noțiunea de *honra* nu semnifică numaidecît virtute, ci și putința de a te bucura de stima societății. Ea implică în primul rînd *la limpieza de sangre*. Aceasta presupune privilegiul ereditar, de unde conflictul inevitabil cu meritele personale ale individului.

Și iată-ne străbătînd orizontal întreaga literatură spaniolă în căutarea implicațiilor onoarei. Nu sînt lăsate la o parte nici unul dintre aspectele mai însemnate : mezalianța, frămîntarea socială trezită de îmbogățiții de peste Atlantic, mania genealogiei, „donemania" ș.a. Pînă la un punct, toate acestea sînt probleme ce au frămîntat literatura multor țări europene în aceeași perioadă istorică. Ce aduc spaniolii nou sînt nuanțele temperamentale : „aroganța infatuată, violența subită, gelozia barbară tip Othello și un *pundonor* absurd, care dezlănțuie răzbunări regretabile la meridianul nostru". Comportamentul eroilor își găsește explicația în inexistența unei vieți interioare a individului ; într-o societate ierarhică și conformistă, eroul trăiește exclusiv „din și pentru opinia publică". Pe de altă parte, sîngele eroilor „e iberic și într-o oarecare măsură african, de unde violența reacțiunilor față de stricarea ordinei sociale". Pe o distanță de cîteva secole, G. Călinescu prezintă moravurile societății spaniole — de la gesturile de mînie ori de durere, de o înspăimîntătoare duritate, necugetate, pentru noi, pînă la cruzimile incredibile născute, zice el maliții, „din arțag". Un loc important ocupă în ansamblul moravurilor reputația familiei, gelozia atroce ; spaniolul e sensibil la opinia publică „și onoarea lui e un *pundonor*, ceva care e ca «ambițul», ca «onoarea de familist» a lui Jupîn Dumitrache, la dimensiuni uriașe și severe".

Ca un corolar, se fac simțite în literatură murmure trădînd o stare de spirit democratică : ridiculizarea nobilimii. Reacția vulgului, subliniază G. Călinescu, este urmarea influenței ideilor Renașterii. Cu multă atenție este scoasă la iveală caricaturarea nobilului spaniol, în nuvele, romane sau piese de

teatru. De la simple aluzii : elogierea omului în sine, ori a aristocrației spiritului, întîlnite în *Comedia de Calisto y Melibea* și *Dialogo de la lengua* la eroii lui Lope de Ruenda, plebeul Crespo (comedia *Eufemia*), servitorul Melchior Oriz (comedia *Armelia*) trec la critica directă. Altă dată, Pelayo, eroul de extracție umilă al lui Lope de Vega (*El majór alcadeyel rey*), își prezintă regelui, în stil burlesc e drept, dar nu mai puțin impresionant, arborele genealogic. Unor aparente extravaganțe (scutierul castillan din nuvela picarescă *Lazarillo de Tormes* plecase din locurile natale „ca să nu-și scoată pălăria în fața unui cetățean cavaler"), G. Călinescu le găsește semnificații hotărîtoare : gestul e o formă de protest social. Toate aspectele simțului critic, întîlnite disparat pînă atunci, sînt reunite în opera lui Quevedo, care, zice G. Călinescu, „a persiflat evghenia în toate chipurile posibile", iar după el, în diferite tonuri, minoritatea privilegiată a fost caricată de Calderón, Feijóo sau Codalso. Neașteptate, filiațiile respiră un aer inedit.

În *Istoria poamelor*, Quevedo „face o parodie cu humor democratic în stil de natură moartă olandeză", a nobleții de țară. „Acum, comentează el, cineva poate să-și dea seama că Anton Pann, care prelucrase *Istoria poamelor*, nu era un artist mediocru și că în zugrăvirea burlescă a cepei întrecea pe Quevedo." Scriitorul e proiectat apoi pe verticală. Aproape în termenii lui Quevedo, ce descrie într-un *Los sueños* suferințele unui hidalgo, în secolul următor G. Parini ironiza aristocrația, după cum în curajul aceluiași de a persifla onoarea întrevede „germenii eticii întemeiate pe egoism a lui La Rochefoucauld".

Umorul democratic ia forma satirei sociale în narațiunea picarescă, în centrul căreia stă omul îndrăzneț, certat cu legile. Simpatia pentru hoți și aventurieri, întîlnită cu alte nuanțe și la italieni și la români, se manifestă totdeauna în societatea ridicată pe inicvitate. Cititorul grăbit vede aici doar rezumarea cronologică deseori monotonă, a principalelor scrieri picarești : *La vida de Lazarillo de Tormes, La vida de Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, *La vida de Marcos de Obregón* de Vicente Espinel. Însă la sfîrșitul lecturii e surprins să vadă că a fost trecut prin toate genurile literare : nuvelă, roman, piesă de teatru, poezie, că i s-au făcut distincții precise între tipurile tradiționale de picaros și i s-a precizat aria în cuprinsul căreia se exercita satira.

Unul dintre cele mai dense capitole ale cărții este *La locura,* și lectura lui prilejuiește autorului și cititorului o revenire sub alt unghi asupra operelor analizate și folosite în alte părți ale cărții. G. Călinescu pleacă de la ideea că, „pe dimensiunea îngustă a istoriei literare", *Don Quijote* „nu aduce, material, nimic nou" în cuprinsul literaturii spaniole din epoca de glorie. Reducînd fabulația cărții la esență, demonstrează că într-adevăr lucrurile se înfățișează astfel. Eroii înșiși „așa de pitorești și inseparabili, unul slab și înalt, altul scund și gras, unul himeric, altul terestru, trecînd peste fenomenul care i-a separat de lumea lor și i-a făcut fantastici și unici", nu sînt decît două personaje curent întîlnite în teatrul spaniol : *hidalgo* și *simple,* exponenții umorului democratic, dar unul nu-i imaginea răsturnată a celuilalt, ci complementul lui.

Pătrunzătoare, însă adiacente, sînt referirile la gîndirea estetică a lui Cervantes : *Don Quijote* este o narațiune antipoematică, atunci în vogă, vizîndu-l direct pe Ariosto și epica renascentistă. Cervantes nu face numai polemică literară ; el strecoară și fine aluzii la realitățile social-religioase ale timpului, ironizînd credulitatea contemporanilor „în materie de *encantamientos* și *hechicerias*", vizînd practicile Inchiziției ; după ce și-a creat eroii înțelegîndu-le structura, „s-a lăsat călăuzit în totul de firea lor intrinsecă" și a simțit plăcere să-și lase personajele să se joace, și să le contemple evoluția : „Quijote știe că e nebun și că lumea îl socotește drept atare. El însă are o filosofie a nebuniei, care e aceea a refuzului de a accepta realitatea. Universul fantastic în care trăiește Quijote este singurul în care se poate realiza frumosul lui suflet." De aici, scoate G. Călinescu un sens mai adînc : în Spania lui Cervantes, cîmpul ideal de realizare a aspirațiilor individului este numai cîmpul ficțiunii : „numai un om sărac cu duhul, un *simple,* un *bobo* ca Sancho și un nebun ca Quijote sînt în stare de a crede și a îndrăzni", și mai notăm și această încheiere : „Dacă ar fi crezut mai adînc în utopie, ar fi făcut din Quijote un erou serios septentrional, un constructor de lume nouă, ca Robinson. Cu un spirit critic mai liber, ar fi scris o parodie în genul burlesc italian. *Don Quijote* nu-i nici poezie, nici proză, e un *auto sacramental.* La Cervantes grotescul himeric și cel tehnic stau într-un echilibru constant cu sublimul."

Înaintea *Impresiilor asupra literaturii spaniole,* în colaborarea la *Vremea,* reîncepută la 26 septembrie 1943, literatura străină reținuse iarăși interesul lui G. Călinescu. Scria despre italieni : *Un voluptuos al parfumurilor, Lorenzo Magalotti* (nr. 719, 1943), *Un napoletan : Ferdinando Galiani* (nr. 720, 1943) ș.a. Faza aceasta publicistică are asemănări cu colaborarea de la *România literară* din 1932. Ea semnifică o destindere a spiritului, o formă specifică, după *Istoria literaturii române...* și *Șun,* de odihnă călinesciană. Ca întotdeauna, publicistica săptămînală trăda preocupări de perspectivă. Lăsînd la o parte multele însemnări de tipul „cronicii mizantropului", în paginile *Vremii* întîlnim fragmente din viitoarele capitole ale *Universului poeziei* și pagini din *Impresii asupra literaturii spaniole.* Din clipa în care prind contur „impresiile", însemnările referitoare la literatura străină încetează.

Cîteva articole ies de sub imperiul „impresiilor", și, printre altele, reținem *Magie și alchimie* și *Mistica culorilor.* Cel dintîi, indirect, aducea o justificare teoretică pasiunii ocultistice manifestată în *Jurnalul literar.* Articolul este rezumatul cărților : *Il mondo magico degli Heroi* de Cesare della Riviera și *La tradizione ermetica nei suoi simboli nella sua dottrina e nella sua „Arte Regina"* de G. Evola. Lui G. Călinescu îi aparține ordonarea materiei într-o manieră personală, așa cum va proceda curent cu toate scrierile fundamentale ce-i reține atenția *(Estetica lui Hegel,* publicată mai tîrziu în *Națiunea,* e un exemplu). La data apariției, studiul, care ocupa o pagină întreagă din săptămînalul *Vremea,* era însoțit de următoarea notă : „Articolul acesta nu este ieșit din vreun interes ideologic pentru magie, ci din intenția de a studia unele fenomene literare din Renaștere și romantism, cu raport și la literatura română. El urmărește să familiarizeze pe cititor cu terminologia și simbolistica alchemică." Criticul reține trăsăturile caracteristice ale cosmologiei alchimiste, particularitățile simbolurilor utilizate ritual, aria spre care se îndreaptă interesul magicianului, expunînd un plan tipic de tratat alchemic. A doua parte analizează volumul de metafizică artistică, *Nuovo Rinascimento, come arte dell'Io* al poetului Arturo Onofri. Textul, parcurs cu un zîmbet ironic — și parantezele de tipul „cam naiv !", „cam ingenuu !" abundă —, îi servește să stre-

coare aluzii defavorabile despre Lucian Blaga, Eugen Lovinescu şi Nichifor Crainic.

Mistica culorilor prinde dintr-un unghi neaşteptat de fertil problema corespondenţelor în *Voyelles*. Pornind de la substantivul alchimie, folosit de poet în ultimul vers al celei de a treia strofe, ca şi de la orînduirea nealfabetică a vocalelor, G. Călinescu emite ipoteza că Rimbaud încearcă o poezie iniţiatică. Dacă simbolurile sînt mai mult sau mai puţin fantaste, „dovadă că poetul alchimizează după sugestii vagi", în schimb, tehnica e tipic magică. A alege ca hieroglife cosmice vocalele e un loc comun în istoria religiilor, şi G. Călinescu propune următoarea interpretare : deoarece Rimbaud a aşezat vocalele în aşa fel încît să înceapă cu Alfa şi să termine cu Omega, putem considera sonetul lui o cosmogramă heliosonică. *A* simbolizează geneza haotică, de aceea i-a fost asociată culoarea neagră : „Pămîntul, plumbul saturnian sînt negre în limbaj magic. Rimbaud s-a mărginit, intuitiv, să releve procesul de naştere tumultuoasă din putrefacţia naturii..." *E* sugerează zona aeriană purificată, *I*, voluptăţile carnale ; în *U*, G. Călinescu vede latinescul *V : U = V*, virilitate, O este Omega, „cercul închis al universului, spiritul absolut, locul lumilor celeste şi al îngerilor". Spre a-şi susţine argumentarea, face o incursiune în istoria simbolisticii cromatice. Corespondenţele dintre senzaţie şi culoare sînt în strînsă legătură cu gradul de complicaţie al individului ; la civilizaţiile de tip mai vechi, „senzaţiile" ar lipsi cu desăvîrşire, analogiile cosmice fiind singurele percepute. Şi aducea exemplul Mexicului şi al Chinei, unde „culorile sînt emblemele punctelor cardinale, asociate la chinezi cu figuri de animale".

Şi în colaborarea la *Revista Fundaţiilor Regale*, reîncepută cu noua serie, în septembrie 1945, şi continuată pînă la ultimul număr pe 1947, atenţia lui G. Călinescu a fost solicitată de problemele generale de cultură şi literatură străină. Disertează pe marginea noţiunilor de „umanism" şi „enciclopedism" (nr. 11, 1946), analizează cartea lui A. Zotti, *Il sistema di Don Abbondio* (*Donabbondismul*, nr. 2, 1945), remarcă atitudinea lui Luther faţă de femeie (*Luther, femeia etc.*, nr. 1, 1946). Două bune eseuri : *Ceva despre Voltaire* (nr. 3, 1945) şi *Petrarca şi petrarchismul* (nr. 12, 1946) se constituie monografic, unul descifrînd sensurile poeziei lui Petrarca, celălalt analizînd filosofia gînditorului francez, a cărui metodă ar fi fost aceasta :

„a combate cu violență o stare de lucruri, fără a-i atinge principiile, a te arăta apoi speriat de excesele curentului contrar și a restabili lucrurile fără a renunța la frondă".

*

În studiile monografice : *Horațiu, fiul libertului, Ovidiu, poetul, Torquato Tasso, Cervantes, Lev Tolstoi* și altele, istoria socială cu raporturile de clasă ocupă locul principal în expunere, scriitorul fiind studiat în funcție de atitudinea lui față de societatea în mijlocul căreia trăiește și de modul în care contradicțiile sociale se reflectă în operă. Și tehnica analizei s-a schimbat. Anterior, viața și opera erau studiate distinct ; de data aceasta, biografia este împletită cu prezentarea operei.

Din loc în loc, comentariul analitic este întrerupt și G. Călinescu introduce considerațiuni pure de istorie generală, scoase din lucrări de sinteză, în intenția sa, pasajele acestea avînd rolul de a preciza cît mai complet ansamblul relațiilor sociale.

Horațiu, fiul libertului, de exemplu, începe cu considerațiuni despre sentimentul inferiorității sociale resimțit de fiul de libert. Afirmațiile sînt continuu susținute prin referire la poezia horațiană și cazul particular al poetului, raporturile dintre el și puternicii zilei sînt proiectate pe pînza generală a societății sclavagiste romane. Întreg studiul este compus din mici paragrafe construite rotund, toate fiind alcătuite din trei trepte : cea dintîi privește viața și opera lui Horațiu, și are volumul cel mai mare ; următoarele două le alcătuiesc filiațiile. O primă grupă de referințe se oprește la epoca Renașterii și a clasicismului francez ; următoarea la literatura română, orice pretext constituind prilejul notării corespondențelor.

O bună parte a operei este subordonată filosofiei sociale a poetului, deoarece însăși situația omului în societate era ambiguă. Consimțind a fi „un parazit superior și cu demnitate", Horațiu, prin ocrotirea lui Maecenas, trezea „invidia celor de jos și capriciul celor de sus". Ambiguitatea socială îl determină să-și construiască un sistem înțelept de relații între el și principe și între el și cei de jos. Horațiu sfătuia evaziunea prudentă, însă socotea o exagerare a evita cu totul protecția celor mari, supunîndu-te lipsurilor materiale. Îndată, G. Călinescu mută cîmpul de investigație în epoca Renașterii, oferind în Ariosto, Tasso, Guevara ș.a. variante ale filosofiei horațiene.

Reflecţiile lui Horaţiu se sprijină pe principii epicureo-stoice şi, în consecinţă, G. Călinescu trece succint în revistă stoicismul şi epicureismul, aşezînd filosofia horaţiană în epocă, spre a ajunge la încheierea că „poezia lui Horaţiu nu e o abstracţie filosofică, ci un tablou literar al timpului", prilej de a introduce iarăşi cîteva pagini referitoare la viaţa economică a Romei antice. Tabloul a fost necesar spre a face confruntarea dintre viaţă şi literatură, fiindcă îndată paragraful următor arată ce şi cît a „zugrăvit" Horaţiu din „societatea plutocratică a timpului său, cu toate contradicţiile ei inerente, într-o poezie realistă, un fel de mică comedie umană". Într-adevăr, tabloul Romei antice scos din poezia lui Horaţiu e uluitor de viu, dar în acelaşi timp face inutile paginile transcrise din sintezele istorice. Banul aduce după sine avariţia şi parvenitismul, dorinţa de opulenţă, ale cărei manifestări imediate sînt luxul şi construcţiile somptuoase. De aici eseistul trece la modul în care se oglindeşte cetatea în poezia horaţiană, întîia imagine literară a „marilor centre cosmopolite". Şi, în această lume obsedată de voluptatea proprietăţii, poetul reexaminează noţiunea însăşi, în sofistica sa, „cu aspect de «comunism» primitiv", intrînd „o bună doză de sentiment al zădărniciei", consideraţiunile încheindu-se cu precizarea idealului de mediocritate economică a lui Horaţiu, simbolizat în proprietatea de la Tibur şi cu urmărirea rezonanţei ruralismului horaţian în Renaştere şi în Seicento. Analiza este exhaustivă, G. Călinescu surprinzînd nuanţe incontestabile. Cu minuţiozitate identică examinează gîndirea religioasă a lui Horaţiu, concepţia despre educaţie, obsesia bătrîneţii şi a morţii, imaginea naturii, erosul.

III. „SENSUL CLASICISMULUI"

Însemnate schimbări au avut loc după al doilea război în gîndirea estetică a lui G. Călinescu. Ele nu se datoresc influenței vreunui estetician de seamă al vremii, sau îmbrățișării unui anume sistem estetic, ci sînt rezultatul meditației pe marginea unei întregi perioade a literaturii române și străine. Studierea romantismului românesc în vederea redactării capitolelor corespunzătoare din *Istoria literaturii române...*, cursul despre romantismul german ținut la Facultatea de litere din Iași în anul 1942 și studiul literaturii spaniole au favorizat integrarea romantismului și a barocului în clasicismul călinescian. Totodată este vizibilă, în activitatea de critic și istoric literar a lui G. Călinescu, o receptivitate ascendentă, care atinge punctul de evoluție maximă în 1948, după aceea percepția sa înregistrează o coborîre mai mult sau mai puțin lentă spre un clasicism lipsit de nuanțe. Dar să nu anticipăm. Cronologic, întîiul text în care e vizibilă noua orientare estetică a lui G. Călinescu este articolul *Clasicism, romantism, baroc*, tipărit la începutul anului 1944 în săptămînalul *Vremea*. Însă în vîltoarea evenimentelor a trecut nebăgat în seamă. Ulterior, eseul a fost luat drept capitol introductiv la *Impresii asupra literaturii spaniole*.

Ridicată pe ideea că oricare curent literar este, practic, o noțiune ideală, inexistentă în stare genuină, dar, într-o anume măsură, reperabilă la analiza în retortă, construcția călinesciană pornește de la modul de reprezentare a omului în arta asiatică, gotică și mediteraneeană. Sculptura și arhitectura de

tip asiatic, desconsideră individul ; el apare ca un element insignifiant, încovoiat sub eruperea irațională a mineralului, vegetalului și a zoologicului. Ceva mai moderată, desconsiderarea individului se proiectează și în arta gotică și romantică, omul fiind tratat „ca un simplu element decorativ, fără nici o valoare în sine". O umanitate rațională întîlnim reprezentată abia în arta mediteraneeană. Sculptura are ca obiect exclusiv „un om liniștit, ridicat la proporțiile divinității, perfect inteligibil", iar arhitectura, clădită pe bazele geometriei, strivește haosul. Între cele două extreme se înalță barocul, „făcînd un compromis între noțiunile noastre de *Asia* și *Mediterana*". Acestea sînt coordonatele principiale ale discuției, și în delimitarea lor G. Călinescu s-a servit de observațiile altor cercetători ai artelor, dintre care numele a doi, H. Wölfflin și Vincenzo Constantini, îl amintește modul de ordonare a materialului. De la această parte oarecum pregătitoare, trece la definirea „mai amănunțită" a noțiunilor de clasicism, romantism și baroc. Ca ipoteză de lucru, adoptă teza inexistenței unor forme artistice în stare pură. Sfera noțiunilor interferă, și „clasicismul elin e și clasic, e și romantic. Romantismul modern e și romantic, e și clasic", amestecul datorîndu-se, constată G. Călinescu, impurităților structurale.

G. Călinescu nu mărturisește, dar este imposibil să nu-i fii venit sugestii din dezbaterea aceloraşi probleme de către critica literară italiană în a doua jumătate a secolului trecut și în primele trei decenii ale veacului nostru, la care au luat parte aproape toate personalitățile Italiei : Manzoni, Leopardi, Carducci, De Sanctis. Romantismul și clasicismul au fost mult discutate și cutare propoziție a lui Borgese din *Storia della critica in Italia* (Treves, Milano, 1920) pare să fi reținut îndeosebi atenția lui G. Călinescu : „Cine predica ideile romantice era adesea, fie chiar și fără să-și dea seama, mai clasic, ori mai clasicist decît potrivnicul său, iar cînd se dădea drept clasicist ori antiromantic era pătruns în întregime de idei care grosso modo se pot chema romantice", iar Giovanni Papini afirma că un critic poate foarte bine scrie despre romantismul clasicilor ca și despre clasicismul romanticilor, idee ce a trecut neschimbată la G. Călinescu. Tot Papini a prezentat un tablou schematic de idei contrapuse între clasicism și roman-

tism, de o asemenea asemănare cu a doua parte a articolului lui G. Călinescu, încît acesta din urmă pare a nu fi făcut altceva decît să dezvolte opozițiile papiniene. Giovanni Papini, punea pe două coloane clasicismul și romantismul și stabilea următoarele clase de opoziții :

Clasicism	Romantism
1 Opoziții universale	
universal	particular
ființă	devenire, evoluție
pasivitate	activitate
etern	caduc
materie	forță
spațiu	timp
continuitate	discontinuitate
determinism	libertate
fixitate	mobilitate
omogenitate	eterogenitate
2 Opoziții psihice	
corp	suflet
expresie, cuvînt	viață, acțiune
rațiune	sentiment
conștiința	voința
imitație	invenție
experiența	visul
3 Opoziții cognoscitive	
ordine	amestec
obiectivism	subiectivism

Papini mai stabilea opoziții religioase, estetice, biologice („sănătate-boală ; normalitate-geniu, nebunie ; bărbat-copil") și încheia cu prezentarea „opozițiilor sociale" : „civilizație-sălbăticie și barbarie" etc. Clădite pe tabloul schematic al lui Papini, opozițiile călinesciene se ridică deasupra lor, integrîndu-le într-o structură nouă, în care notele particulare și generale se resping și se atrag reciproc.

scoasă de aici o preferință anume pentru clasicismul de tip antic sau francez. Însă tradiția clasică nu poate supraviețui decît pornind cu moderație și dizolvînd în sine aluviunile romantice și baroce. Toată problema se reduce deci „la a ști cum trebuie să privim materia spre a obține, artisticește, un unghi adînc", fiindcă „notele proprii literaturii de tip clasic sînt de mult niște locuri comune". Unghiul de observație al scriitorului român, terorizat de eveniment, este adesea, constată G. Călinescu, prea jurnalistic și el încearcă „a desprinde din observația momentului o schemă universală, pe care în momentul începerii romanului n-o are clară în minte", pe cînd adevăratul scriitor clasic nu mai face eforturi inutile de a căuta semnificația evenimentului. El „exemplifică doar universalul, cînd acesta apare întîmplător, aproape formulat într-un eveniment". O vină, constată G. Călinescu, revine și criticii. Ea pune accentul abuziv pe ineditul operei ca atare și denunță excesiv contaminațiile. Drept consecință, scriitorul face sforțări „de singularizare în lirică și de exotizare în proză". Prin contrast, clasicul are oroare de inedit, dispoziția sa constantă față de evenimente fiind „indiferența", atitudine înțeleasă nu ca dispreț sau ignorare a evenimentului, ci de contemplare „cu un ochi străin, cu un «calm» propriu clasicului". Clasicul produce „o operă fără geniu, o operă aparent anonimă și uneori cu adevărat anonimă, care trăiește de la sine, ca un obiect natural." În fine, clasicul se apleacă cu precădere spre individ, repugnîndu-i sociologia, omul în gloată, și prin urmare G. Călinescu însuși manifestă acum oroare față de viziunea sociologică asupra literaturii — o formă voalată în fapt de desconsiderare a individului — întîlnită la Zola, la Rebreanu în *Răscoala* : „Dacă s-ar abuza de această metodă, zice G. Călinescu, literatura noastră ar fi o literatură fără oameni ; o artă a iraționalismului, a ininteligibilului". Reversul clasic îl constituie îndreptarea conștientă spre psihologia caracterologică și spre umanitatea canonică.

Ca și în anul 1939, cînd a teoretizat problemele esteticii, interesul lui G. Călinescu s-a îndreptat și spre poezie și critică,

deocamdată numai accidental. Întrebîndu-se „ce este poezia [1]", G. Călinescu îşi însuşeşte punctul de vedere „inteligent şi de loc paradoxal" al lui García Lorca ; acesta afirmase că poetul nu poate spune nimic despre poezie : „Nici tu, nici eu şi nici un poet nu ştim ce este Poezia !", declarîndu-se de acord cu ideea „că opera lirică este prin esenţă inefabilă". Plecînd de la o sugestie a lui Paul Valéry, care vorbea de „senzaţia de univers" trezită de lectura unui poem, G. Călinescu dezvoltă ideea că în orice poezie „intuieşti procesul de organizare a unei noi lumi", însă poetul nu-şi desfăşoară „universul descriptiv, ci dinamic", revelînd întîi de toate arhitectura lui cosmică. Nu este poet „acela care nu «cîntă», care nu comunică legea acustică a universului său şi care nu ne spune pe calea aceasta inefabilă, indirect, despre puterea lui plastică".

De-a dreptul neobservat a trecut, explicabil prin contextul apariţiei, articolul *Fatalitatea vocaţiei* [2]. În alţi termeni, G. Călinescu punea problema vocaţiei criticului, cu distincţia că între poezie şi critică „nu este nici o deosebire de esenţă" şi apăsa cu deosebire asupra faptului că în critică erudiţia trebuie să se îmbine cu evocarea epică : „Prin critică înţelegem în termeni largi o operă analitică respirînd personalitatea criticului. Dozarea erudiţiei cu evocarea epică e aşa de variată încît un tip de critic mijlociu e greu de definit." Şi reluînd ideile din *Ascensiune*, conchidea : „...critica e o formă de creaţie negativă (...). Înţelegi în măsura în care te substitui creatorului. Atît pricepi în poezie cît poţi pătrunde cu imaginaţia ta. Critica e invenţie şi analiza ei intră în sfera concretului. *Critica* înseamnă refacerea în plan secund a textului original, contrafacerea ei cu alte mijloace."

Efervescenţa aproape pasionantă a ideilor, reluarea dintr-un alt unghi a părerilor anterioare şi expunerea lor mai nuanţată, obstinaţia cu care revine asupra temelor mai vechi se încheie peste puţină vreme cu... receptarea lui Proust. Plecînd de la ştiuta afirmaţie a lui Lovinescu, cum că lumea lui Caragiale ar fi istorică şi prin urmare depăşită, G. Căli-

[1] *Ce este poezia ? Caiet de poezie*, nr. 2, februarie 1947, p. 3—6.
[2] *Naţiunea, nr. 295, 17 martie 1947, p. 2.*

nescu reia în *Domina bona* antiteza Balzac-Proust, făcînd cîteva disociații tipologice. I se pare falsă și vulgarizatoare opoziția conform căreia Balzac ar corespunde momentului capitalist al dezvoltării societății, cu eroi ce luptă aprig pentru existență, iar Proust ar aduce problematica nouă, a marii aristocrații, cu subtile complexe interioare.

Redusă la antiteza burghez-aristocrat, problema e urmărită istoric ; principalele sisteme de referințe rămîn romanul literaturii franceze și române, și G. Călinescu pleacă de la un principiu fundamental, scos din observarea marilor cărți ale umanității : „...toți marii eroi, de la Ahile încoace, chiar cînd aparțin genetic clasei aristocratice, se remarcă prin puternica lor vulgaritate, prin faptul că promovează monstruos instinctul lor individual". Prin această însușire generică de „vulgaritate" — termenul e folosit în accepția superioară, artistică — se caracterizează eroii de tip balzacian. Prin însăși supunerea necondiționată convențiilor clasei sale, aristocratul se exclude din sfera noțiunii de vulgaritate. Însă aristocratul perfect oferă o materie neinteresantă romancierului, deoarece „condiția unei asemenea perfecții se află în nulitatea sufletească". Nici vorbă nu poate fi atunci de superioritate interioară și aristocratul poate atrage romancierul doar „ca un monstru de nulitate".

În lumina considerațiunilor de mai sus este enunțată prima trăsătură caracteristică a eroilor lui Proust : „... n-avem de a face în opera lui, zice G. Călinescu, cu niște aristocrați sufletești, ci cu niște epave ale aristocrației istorice, mîncate de monstruoase vicii și cu o sumă de plebei mimînd conduitele unei clase apuse". Este reținută aici înrudirea esențială dintre Honoré de Balzac și Marcel Proust, și G. Călinescu scoate la suprafață ceea ce este *clasic* și la unul, și la altul. Avariția și ambiția nu sînt trăsături de caracter aflate numai în faza de dezvoltare capitalistă a societății. Balzac „a urmărit să dea un tablou integral al vremii lui, cu *ses nobles et ses bourgeois, ses artisans et ses paysans, ses politiques et ses dandys...*" Or Proust nu face altceva pentru timpul său : „Proust reia lumea lui Balzac la alt nivel de timp. Proust e un Balzac, și ceea ce se consideră proustian e foarte secun-

dar şi de ordin subiectiv." Călinescu revelă în continuare notele lor comune : Balzac pictează un tablou enorm al societăţii franceze din vremea lui într-o operă ciclică ; Proust întreprinde aceeaşi acţiune, „cu deosebire că renunţă la desfăşurări anecdotice parţiale şi adună toţi eroii în salonul cel mare al romanului" ; Balzac are convingerea că lucrează ştiinţific şi se reclamă de la opera lui Geoffroy de Saint-Hilaire, Lamark, Cuvier ; Proust „aplică şi el o metodă, aceea a lui Bergson, făcînd de fapt numai teoria lui". În fine, numeroasele evocări de interior ale lui Balzac, multele probleme financiare ale eroilor săi îşi găsesc explicaţia în pasiunea pentru arheologie şi mobilă a autorului şi în tribulaţiile lui materiale. Proust „are şi el afectările lui muzicale şi starea maladivă care îl sileşte să-şi adune materialul din memorie". În esenţă, conchide criticul, eroii lui Proust „... rămîn, ca şi aceia ai lui Balzac, nişte ambiţioşi şi în goană după ascendenţă socială, nişte snobi". Cu alte cuvinte, opera lui Proust este reconsiderată sub sensul clasicismului. Ce e etern-uman aparţine metodei clasice : echilibrul între tradiţia clasică şi inovaţie, sinteză a cuceririlor noi grefate pe un trunchi clasic.

Antiteza erou balzacian — erou proustian este mutată în literatura română, şi G. Călinescu trece succint în revistă romanele veacului anterior. Dinu Păturică, Caţavencu, Tănase Scatiu nu sînt numai eroii unei faze istorice, nu sînt adică numai posibili eroi balzacieni, ci şi virtuali proustieni : „nişte setoşi de avere, adică de prestigiu, nişte snobi. Tănase Scatiu este rudimentar în aceeaşi proporţie în care boierul Dinu Murguleţ e simplist. Dacă boierul Dinu ar fi fost un heraldist, un bibliograf pasionat al lui Schopenhauer, atunci fireşte că altele ar fi fost căile de a fi ajuns ginerele lui. Opera lui Duiliu Zamfirescu, în general, are structură, dacă nu factură proustiană, fiindcă pe de o parte se ocupă cu ambiţia strict morală a aristocraţilor de a păstra prestigiul castei, pe de alta cu ambiţia oamenilor de a intra în clasa boierească."

Părăsind universul artistic, G. Călinescu coboară în mijlocul societăţii vremii. El găseşte în personalitatea lui Titu Maiorescu suma trăsăturilor caracteristice ale eroului proustian şi fraza trebuie citată în întregime pentru ipostaza por-

tretistică inedită : „Un Tănase Scatiu superior, subtil, ușor melancolic, energic cu delicatețe este Titu Maiorescu. Fiu de profesor și nepot de țărani, cum recunoaște singur în plin Parlament într-un moment de disperare fină, el face mari sforțări pentru a se adapta clasei conservatoare, izbutind în cele din urmă să intre în acea societate chiar prin căsătorie. Jurnalul lui este un mijloc de control, o încercare de a obține pe calea reflexiunii cerebrale și a educației acele conduite pe care aristocrații din naștere le au prin reflexe." În schimb, concluzia finală călinesciană are o nuanță exclusivistă : „Într-un anume sens noi am pierdut timpul romanului proustian, din lipsa scriitorilor cu vocație. Ultimul moment era chiar epoca lui Caragiale."

În ultimii ani, clasicismul structural călinescian a ajuns la „umanism de tip militant" : „Ce este, dar, un clasic ? — se întreabă G. Călinescu [5], corijînd definiția din 1946. Un om care, fără să se abstragă din prezent, are statornic înainte imaginea Greciei antice, a unei culturi, care, pentru Europa, reprezintă, înainte de umanismul socialist cea mai clară și rotundă manifestare a spiritului uman. Clasicul nu imită, nu pastișează, nu fură teme perimate, privește prezentul grecește, asta-i tot." Și mai departe : „A fi clasic înseamnă a păstra tradiția, care te întinerește reducîndu-te mereu la liniile cele mai simple."

Favorizată de fondul său clasic, noua orientare a gîndirii lui G. Călinescu apare, după mai multe intervenții parțiale [6], aproape integral expusă în *Puțină estetică socialistă*. Autorul însuși considera articolul reprezentativ pentru evoluția sa ideologică, deoarece, într-un timp relativ scurt, îl reproduce [7] în *Contemporanul* și revista Institutului ; în scurta istorie a încetățenirii noțiunii de estetică socialistă, G. Călinescu întreprinde și un dialog cu trecutul.

---

[5] *Ce este clasicismul ? Contemporanul* nr. 6, 8 februarie 1957, p. 1.

[6] Vezi în acest sens : *Unele probleme ale criticii literare, Contemporanul* nr. 7, 13 februarie 1953, p. 4 ; *Lenin și literatura, Contemporanul* nr. 16, 20 aprilie 1956, p. 1 ș.a.

[7] *Puțină estetică socialistă, Contemporanul* nr. 32, 14 august 1959, p. 3 ; *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, an VIII, nr. 1—2, 1959, p. 7—12.

Inițial, zice G. Călinescu, arta socialistă nu a fost adecvat înțeleasă. Avînd un pronunțat caracter educativ, mulți au înțeles „doar acest lucru, că arta socialistă promovează tendința [...], că, prin urmare, aspectul artă cade pe plan secundar, esențială rămînînd ideologia". Pentru mulți dintre scriitorii perioadei interbelice, „tendința", constată retrospectiv G. Călinescu, ar fi fost echivalentă cu non-arta. Tendința în artă, precizează îndată, nu era necunoscută literaturii române. Cu toate acestea, majoritatea scriitorilor ar fi manifestat repulsie pentru tendință și ideologie, fiindcă susțineau cu tărie „autonomia" artei. În acest punct al demonstrației, G. Călinescu explică noțiunea de autonomism, a cărui eroare fundamentală „nu rezidă în teoria estetică, ci în aplicațiunile ei". Însă epoca este privită fără nuanțările cuvenite : „Criticii și literații goleau treptat arta de orice conținut. Întîi eliminară ideile teoretice ori practice și eroii romanelor rămaseră fără gînduri și tendințe, în vreme ce oamenii adevărați au concepții filosofice și politice. Unii eliminară chiar faptele curente din viață, «anecdota», sub cuvînt că contigentul este lipsit de semnificație. Se ivi și o nuvelistică sublimată de fapte și în mod fatal ermetică. Din poezie se alungară nu numai ideea și sentimentul, dar chiar cimentul logic dintre vocabule, din temerea ca inteligibilul, care după Bergson reprezintă o tăietură practică în șuvoiul impetuos al substratului vital, eminamente irațional, să nu turbure grădina autonomă a artei, plină numai cu eter. Așa s-a născut direcția artei pure, căreia teoria autonomiei i-a slujit drept estetică."

În *Sensul clasicismului*, G. Călinescu îndemnase literatul să ocolească realul imediat, acum e de părere că „orice artă literară presupune două momente : descripția prezentului, adică a realului, evident pentru toți, și viziunea idealului, adică a realului incipient și latent, care va deveni real deplin de virtutea dialecticii istoriei, într-un timp apropiat".

Ideea de mai sus, corectează pe aceea din 1939 și 1940 cînd afirma că se putea crea în zilele noastre cu ajutorul „principelui" o epocă clasică. „Așa cum umanismul Renașterii a înflorit la curțile principilor, iar iluminismul s-a

născut în saloanele la modă, este sigur că în societatea noastră nouă umanismul va lua contururile cele mai precise în mediul muncitorilor, avînd în vedere și fenomenul de dispariție treptată a deosebirilor între pătura intelectualilor și cea a muncitorilor manuali."

Optimismul înțeles ca refuz al stărilor violent extreme și al înlăturării stărilor depresive formează una din trăsăturile caracteristice ale clasicismului și, din optimism, G. Călinescu își face nu numai o conduită de comportare, ci și una din coordonatele esteticii sale. Însă are loc o supralicitare continuă, nebănuită de autor care, vrînd, nevrînd, devine artisticește neverosimilă. Și, înaintînd în aceeași direcție G. Călinescu își propune cu toată seriozitatea să se extirpeze tristețea din societate : „...tristețea [...] este un defect de educație civică. [...] A-l analiza și a-l suprima e de datoria noastră, căci lipsa de vitalitate a unuia lucrează asupra celorlalți ca un punct de putrefacție într-un măr" [8].

G. Călinescu scria în vremea aceea poezii și le publica din cînd în cînd în *Contemporanul*. Deseori le comentează, fără a mărturisi că versurile îi aparțin, comentariul mergînd în direcția eliminării urmelor de deprimare și amărăciune. Este cunoscută astăzi poezia *Pămîntul*, publicată în revistă la rubrica obișnuită la numai cîteva zile după moarte, poemă turburătoare prin semnificațiile adînci ale morții surprinse în bulgărele de pămînt. Poezia a fost scrisă într-o țîșnire spontană înainte de noiembrie 1959, fără însă a fi... optimistă ! Să-l vedem pe autor în postura de critic al propriei sale poezii [9] : „Iată aici un bulgăre fumuriu de pămînt. Ce trist este pentru cine e un pur contemplator, care n-a făcut nici un obiect folositor cu mîinile sale ! Firește, el poate hamletiza gîndindu-se că toți și toate, inclusiv Alexandru cel Mare, se întorc în țărînă. [...] E banal în fond și inutil deprimant. Pămîntul nu e o substanță simplă, ci un bulgăre de praful cel mai prețios și mai paradiziac. Din el poți scoate grădini și covoare minunate, palate, vase persane, oglinzi, candelabre, tablouri. Firele acestea se pot preface în sticlă. Pahare ușoare

[8] *Arta nu e gratuită*, *Contemporanul*, nr. 46, 20 noiembrie 1959, p. 1, 6.
[9] *Arta nu e gratuită*, *loc. cit.*

sau grele, simple ori tăiate ca briliantul, scobite sau în relief, colorate, pictate, răsucite, complicate ca florile, lămpi ca niște frunzișuri transparente, în care s-au ascuns milioane de licurici, lespezi mari de cristal, geamuri, retorte, bijuterii, o sumedenie inimaginabilă de obiecte pot ieși prin truda mîinilor tale din această întunecată țărînă. Nu vei avea timp să te plictisești. În fața cuptorului, suflînd în pasta moale și străvezie, toamna ori iarna, tu vei scoate grădini. Iar tu, alegînd această țărînă mai albicioasă, și frămîntînd-o ca pe o cocă, vei face din ea farfurii și vase de porțelan, statuete și urne, pe care pictorul le va decora. Cu ele vei înfrumuseța imensele săli pe care le vei construi din același lut. Della Robbia, Palissy și-au scos capodoperele lor din această umilă materie, Kremlinul, Versailles-ul, turnurile babelice, capodoperele de arhitectură, orașele pentru milioanele de locuitori sînt bucăți de țărînă frămîntată, coapte cu grijă și puse meșteșugit unele peste altele. Omul sănătos și robust al Republicii noastre de muncitori nu are vreme să fie trist."

De esență clasică este și simplitatea. G. Călinescu însuși citează [10] îndemnurile lui La Bruyère către Acis, din *Caractere* : „Vrei, Acis, să-mi spui că e frig ; de ce nu zici : e frig ? Vrei să-mi faci cunoscut că plouă ori că ninge ; zi : plouă, ninge. Găsești că arăt bine la față și dorești să mă feliciți ; zi : arăți bine la față. Dar, răspunzi, asta e fără podoabe și limpede și, de altfel, cine n-ar putea să spună la fel ? Ce are de-a face, Acis ? E oare un rău așa de mare să fii înțeles cînd vorbești, să vorbești ca toată lumea ?" Ideea de simplitate, înțeleasă drept fugă de podoabe inutile, se desprinde lesne, dar în textul de mai sus, forțînd puțin lucrurile, G. Călinescu pune accentul pe noțiunea de utilitate : „Celebrul autor concepea literatura ca un mod superior de a face pe om mai bun, punînd utilitatea mai presus de orice". Citarea lui La Bruyère îi servește să-și dezvolte propria-i idee despre simplitate : „Azi, cînd scriitorul vorbește maselor căutînd a da expresie înaltă năzuințelor lor spre o lume din ce în ce mai bună, măiestria limbajului accesibil tuturor e întîiul punct al ordinii de zi". Și dă următorul exemplu : „Tocmai răsfoiam pe La Bruyère

[10] *Simplitate*, *Contemporanul*, nr. 27, 7 iulie 1961, p. 3.

cînd a venit la mine un tînăr foarte simpatic, care învaţă mereu şi compune din cînd în cînd şi versuri asupra căror are bunăvoinţa şi încrederea să mă consulte". Tînărul în chestiune este chiar... G. Călinescu, dar, desigur, criticul se fereşte să-i divulge identitatea.

Ce doreşte poetul G. Călinescu ? Să exprime „o idee foarte simplă, pe care alţii o ocolesc, părîndu-li-se comună, şi anume : te iubesc. Asta şi nimic mai mult." Ce răspunde criticul G. Călinescu? „Tinere, i-am zis eu [...] Descoperim universul, tainele cerului şi ale pămîntului, arăm ca adevăraţi ingineri imense cîmpii, care se acoperă cu aurul recoltelor, schimbăm geografia făcînd locuri navigabile, acolo unde erau rîpi curăţăm locurile de bordeie şi ridicăm oraşe măreţe pentru muncitori. Sînt atîtea idei poetice sublime şi actuale, pe care poţi să le pui pe muzica versurilor. Ieşi cu lira la cîmp ca un nou Virgil, cîntă eliberarea popoarelor încă robite, fii mereu militant [...]. E drept că şi dragostea reprezintă pentru dumneata o chestiune actuală şi vitală, dar, în fine, aş vrea să te văd tratînd o idee interesînd umanitatea întreagă, dincolo de îngrădirea vîrstelor." În final, poetul G. Călinescu citeşte poezia *Nu mă mustra,* inclusă ulterior în ciclul *Statornicie,* iar criticul G. Călinescu îl aprobă încîntat : „Văd că ştii să spui lucrurile direct, subtil şi încîntător. Foloseşte darurile astea pentru teme majore. Adu-mi poeziile închinate construcţiei !" Îndemnul îşi păstrează actualitatea.

Altă dată, problema pe care şi-o pune poetul G. Călinescu şi o mărturiseşte criticului este următoarea : „Mă tot frămînt cu mintea [...] cum trebuie să apuc condeiul ca să fac un lucru frumos, folositor, prin care să cînt realitatea noastră făcînd-o pe cît îmi stă în putinţă transmisibilă viitorului şi totodată de natură să îndemne tineretul la noi înfăptuiri. Îmi dau silinţa, dar nu-i uşor." În consecinţă, criticul citeşte fragmente din versurile sale incluse în ciclurile *Lauda materiei* şi *Cu gloria cîntării...,* le apreciază, dar reţinut, nemulţumit rămînînd continuu : „Vreau ceva nou, vijelios, retoric ca furtuna, fîlfîitor ca steagurile unei revoluţii. Caut, caut..."

Cu deosebire preţuieşte G. Călinescu pe „clasici" : poeţi, romancieri, dramaturgi, de la Ovidiu la Cehov şi Ibsen. Cînd

trece la literatura universală a secolului nostru, este circumspect și reticent, scriitorul și opera fiind respinse global. Neacceptînd de pildă, pe Eugen Ionescu, respinge fraza de mai jos, ce exprimă o profesie de credință, dar și închide o anume concepție despre teatru : „...Un autor de teatru trebuie să facă pur și simplu piese de teatru în care să dea o mărturie, nu o îndrumare, o mărturie personală, afectivă a temerilor altora, sau, ceea ce e mai rar, a fericirii. El mai poate exprima sentimentul pe care îl are, al comicului sau al tragicului existenței" [11].

Și înainte și după eseul de mai sus, G. Călinescu a discutat, de cele mai multe ori în cronici dialogate, curentele literare, pictura, muzica. De fiecare dată unghiul din care sînt puse problemele rămîne acela al realismului și, lăsînd la o parte divagațiile secundare, discuția se reduce la sublinierea deosebirilor.

În contrast cu înțelegerea mai nuanțată a fenomenului în *Principii de estetică*, suprarealismul e acum dat la o parte [12] : „Suprarealiștii nu cultivă fenomenologia poetică, aceea din cîmpul cunoașterii raționalizate, ci fenomenologia de sub nivelul lucidității, la copii, la paranoici, la oameni visînd. Tablourile sînt niște pure vise absurde, ca acelea ale naivului autodidact și ex-vameș Rousseau, idolul suprarealiștilor. Vechea teorie schilleriană a ingenuității e refăcută pe alte date. Rezultatul este o reprezentație terifică, nu lipsită de artă în sensul tehnic, dar hotărît cheltuită în gol, de forme incerte și instabile ca în vis, precum acelea ale lui Max Ernst, Kurt Seligman și Wolfgang Paalen, amintind puțin pe Goya și pe contemporanul său, elvețianul Heinrich Füssli, din vestitul coșmar."

Abstracționismul muzical e înlăturat fără menajamente, deși, precizează G. Călinescu [13], „piesele dodecafonice de răsunet (occidental burghez) nu le-am auzit încă", pe motivul că „atonaliștii începînd cu Schönberg s-au hotărît să *suspende* (subl. aut.) tonalitatea".

---

[11] *Scaunele, Contemporanul*, nr. 34, 29 august 1958, p. 1.
[12] *Idealism, suprarealism, Contemporanul*, nr. 26, 29 iunie 1956, p. 7.
[13] *Abstracționismul muzical, Contemporanul*, nr. 6, 5 februarie 1960, p. 1.

În pictură „artiști excepționali" îi consideră G. Călinescu [14] pe Grigorescu, Andreescu, Luchian. Dintre străini, apreciază pe Gauguin și Van Gogh, „portretiști de un adevăr turburător", care „pot fi considerați ca niște poeți dezvăluitori ai proceselor intime ale naturii". În schimb, pînzele lui Duffy, „un liric [...] văzînd omul de sus, ca o furnică, pe un fond de culoare, fără a-i bănui gîndurile, sînt ale unui artist decorativ și din ele, de le-aș avea, *mi-aș face perdele*" (subl. mea).

Un loc însemnat în scrisul călinescian îl ocupă problemele istoriei literare. Prilejul i l-a oferit începerea lucrărilor la tratatul de istorie a literaturii române. După un cuvînt preliminariu [15], G. Călinescu a publicat în *Contemporanul* un ciclu de articole, explicînd cum înțelege o atare întreprindere.

În afara unor considerațiuni generale despre critică („Critica, respectiv istoria literară, e un act de penetrațiune, rostul ei este de a afirma raportul dintre realitate și creație, însă, bineînțeles, avînd sentimentul viu al realității și totodată puterea de a transfera viața de azi în funcțiunile ei generalizatoare de mîine" ș. a.), articolul despre moștenirea literară îngustează sfera punerii problemelor, începînd chiar de la discuția despre *Periodizare*, legată absolut „de perindarea dialectică a relațiilor de producție", și concepută ca un determinism mecanic între literatură și istoria societății.

Și totuși... În scrisul călinescian al anilor din urmă descoperim astăzi o discontinuitate semnificativă, ale cărei resorturi intime s-ar putea explica mai clar printr-o distanțare suficientă de epocă. G. Călinescu începuse de mai multă vreme, și acest aspect al activității sale îl vom analiza îndată pe larg, să revizuiască *Istoria literaturii române*, în vederea pregătirii unei noi ediții. Aici, de exemplu, G. Călinescu introduce în capitolul *Titu Maiorescu* lucruri secundare și lasă neatinsă viziunea despre critic din prima ediție a *Istoriei literaturii române*. Adăugirile la paragraful C. D. Gherea păstrează intactă imaginea știută. Tot ce scrie acum în materie de istorie literară, cu excepția monografiilor *Nicolae Filimon* și *Grigore Alecsandrescu*, rămîne, în general, în același spirit. Mai mult chiar,

[14] *Probleme de pictură*, *Contemporanul*, nr. 35, 4 septembrie 1959, p. 1.

[15] *Începerea lucrărilor*, *Contemporanul*, nr. 10, 4 martie 1960, p. 1.

trei studii * : *Mihail Sadoveanu* (*Contemporanul* nr. 46, 11 noiembrie 1960, p. 1,3), *Omul şi Opera* (*Contemporanul* nr. 23, 8 iunie 1962, p. 1,2) dedicat lui I.L. Caragiale, şi *Eminescu* (*Contemporanul*, nr. 24, 12 iunie 1964, p. 1, 2) sînt foarte apropiate de modul în care au fost gîndite eseurile din a doua serie a *Jurnalului literar*. Şi chiar poezia *Pămîntul*, amendată mai înainte, o privea după ani în alt chip şi, cu o săptămînă înaintea morţii, a încredinţat-o spre tipărire *Contemporanului*

* Cel mai bun dintre ele rămîne eseul închinat lui Sadoveanu. G. Călinescu topeşte într-o nouă sinteză receptarea anterioară şi ne oferă un Sadoveanu înzestrat cu simţul elementelor, „un poet cosmologic al materiei în necontenită prefacere şi frămîntare" şi o viziune definitorie pentru limba scriitorului : „...Opera lui Mihail Sadoveanu e... rodul de peste mai bine de o jumătate de veac al silinţei de a supune regulilor muzicii contemplaţia naturii şi cunoaşterea realistă a oamenilor şi a instituţiilor lor".

IV. NOSTALGIA ERUDIȚIEI

După al doilea război, preocupările de istorie literară au continuat să rămînă o constantă a spiritului critic călinescian și, pînă spre sfîrșitul vieții, o mare parte din eforturile sale au fost, aproape în întregime, absorbite de revizuirea, completarea și redactarea unor noi capitole din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* în vederea pregătirii ediției a doua. Revizuirea și completarea au operat asupra întregii lucrări, prefacerea materiei vechilor capitole se referă numai la perioada premodernă și modernă a literaturii române, includerea unor capitole despre literatura zilelor de azi urmărind să se efectueze ulterior.

Sînt semne că — cu toată respingerea în bloc a criticilor aduse istoriei sale, în prefața compendiumului din 1945 — G. Călinescu era totuși nemulțumit de cartea ce avea să rămînă opera capitală a vieții sale. Îndeosebi trebuie să-l fi afectat aluziile mai mult sau mai puțin voalate la lipsa de armătură științifică a textului, ce presupunea, în ultimă instanță, nefolosirea întotdeauna a lucrărilor originale, ci recurgerea la sinteze. Acum trebuie să fi încolțit în mintea sa ideea de a da cărții, nerenunțînd însă la trăsăturile caracteristice sistemului său critic, o ținută „științifică", înțeleasă atît sub latura formală (folosirea subsolului, citarea completă a bibliografiei), cît și practic, prin parcurgerea completă a documentației. Firește,

acum, ca și în 1939, în *Principii de estetică*, G. Călinescu acordă documentației un rol preliminar, însă voluptate anume pune în descifrarea laturilor inedite, a izolării frumuseții în scrieri considerate curent a sta la periferia literaturii. Cu alte cuvinte, subsumînd viziunii sale personale o substructură consistentă, ridicată exclusiv pe izvoare primare, G. Călinescu nu înlătură piesele intermediare — articolele critice din epocă și ulterioare ei, sintezele, ci le folosește în subsidiar. Pentru început, G. Călinescu a reluat lectura vechilor periodice, nu numai a celor notorii, asupra cărora se oprise odată, ci și a publicațiilor cu caracter oficial, *Cantorul de avis*, de pildă, pe care încă nu le parcursese ; a început totodată să citească scrierile de mai mică importanță, ori care numai adiacent intrau în sfera literaturii artistice, ale personalităților secolului trecut.

Cercetarea atentă a publicațiilor editate de M. Kogălniceanu și a repertoriului pe anul 1840 al Teatrului Național din Iași l-au dus pe G. Călinescu la concluzia că piesele de teatru : *Două femei împotriva unui bărbat* și *Orbul fericit*, tipărite sub inițialele L,*** N***, dar anunțate în *Almanahul de învățătură și petrecere* ca aparținînd lui M. K., sînt într-adevăr scrise de M. Kogălniceanu [1]. Altă dată citește și comentează cartea de bucate a lui M. Kogălniceanu și C. Negruzzi [2], ori recitește teza de doctorat a lui G. Ibrăileanu despre *Opera lui Al. Vlahuță* [3]. El constată că, propunîndu-și lucrarea, G. Ibrăileanu profită pe larg de cartea lui Emile Hennequin *La critique scientifique* : „De fapt, îi confisca toate ideile substanțiale ale acestuia, le exprima cu termenii mai fericiți și le îngloba într-un sistem mai clar și de o dialectică mai subtilă." În felul acesta, criticul ieșean „mina fundamentul criticii lui Gherea [...] și restabilea contactul scriitorului cu societatea prin amplitudinea de rezonanță a operei". Acum citește pentru prima oară G. Călinescu *Die Gedankenlyrik* a lui Panait Cerna ; cartea e rezu-

[1] *Kogălniceanu, dramaturg*, *Lumea*, nr. 18, 27 iunie 1946, p. 1.
[2] *O carte de bucate*, *Lumea*, nr. 17, 20 ianuarie 1946, p. 1.
[3] *Hennequin* și *Ibrăileanu*, *Idem*, nr. 4, 14 octombrie 1945, p. 1.

BIBLIOTECA GHEORGHE LAZĂR BUCUREȘTI

mată exact, istoricul literar așezînd-o în epocă și urmărindu-i filiația ideilor „rezonabile, în general juste" pe plan european. Cu multă satisfacție constată G. Călinescu că poetul spune „un lucru totuși relevabil" : „limba nu este în poezie un simplu vehicul al ideii, ea are funcția ei proprie, un farmec specific", propozițiile relevînd în Panait Cerna un „precursor al teoriilor despre expresivitatea și valoarea stilistică a limbajului". Nouă găsește și ideea „că cuvîntul și semnificația lui, deși, analitic, două lucruri deosebite, sînt în cuprinsul limbii naționale, inseparabile, cuvîntul fiind nu un simplu semn, ci lucrul însuși, un ce efectiv, viu". Îi aprobă concepția despre poezia filosofică, deoarece, poetul sublinia că într-o asemenea poezie accentul nu cade pe ideile în sine, ci pe turburarea pe care trăirea lor a trezit-o în individ. Îi reproșează, în schimb, puțina atenție dată gustului, pipăitului și mirosului, poetul, după toate semnele, nebănuind că universul poate fi contemplat direct, prin simțuri.

Abstracție făcînd de restul preocupărilor lui G. Călinescu în anii 1946-1947, este vădit că *Istoria literaturii române...* îl obseda mai mult decît oricînd. Cartea a fost recitită atent, cu creionul în mînă, fiindcă în cîteva rînduri, în *Națiunea,* G. Călinescu publică o *Erată la „Istoria literaturii române"* [4] și acum va fi apărut gîndul „refacerii" întregii ei structuri. Ba chiar, la un moment dat, spre sfîrșitul anului 1947, cînd începe să scrie cronica literară la *Națiunea,* își anunță public hotărîrea : „În vederea *refacerii istoriei literaturii* (subl. mea) și aducerii ei la zi, m-am hotărît a relua cronica literară, atîta vreme cît va fi util pentru a-mi continua percepția asupra producției contimporane" [5].

În ce direcție intenționa G. Călinescu să refacă *Istoria literaturii române...?* Mai întîi, era hotărît să introducă în volum studii amănunțite referitoare la poeții și prozatorii minori ai secolului trecut. Chiar în numărul de ziar în care își anunța intenția de a relua *Istoria literaturii...,* G. Călinescu

[4] Vezi *Națiunea,* nr. 277, 24 februarie 1947, p. 2 și nr. 283, 2 martie 1947, p. 2.

[5] *Cronica literară, Preambul, Națiunea,* an II, nr. 472 20 octombrie 1947, p. 2.

scria despre Eufrosin Poteca ; spre sfîrșitul anului 1947 și începutul lui 1948, apar sub semnătura lui Aristarc mai multe articole despre scriitorii : C. Stamati, G. A. Baronzi, C. Fundescu ș.a., comentarii pe marginea unor cărți de restrînsă circulație : „*Romanul*" *lui I. Ghica* (*Națiunea*, an II, nr. 478, 27 octombrie 1947, p. 2), „*Caracterurile*" lui Mumuleanu (an III, nr. 537, 12 ianuarie 1948, p. 2), ori erau evidențiate laturi puțin sau de loc cunoscute ale vieții scriitorilor : *V. Alecsandri și limba engleză* (an II, nr. 484, 3 noiembrie, 1947), *Flota lui Kogălniceanu* (an II, nr. 490, 10 noiembrie 1947) și altele.

Aceeași grijă, mergînd fie către sporirea datelor despre personajele cunoscute din *Istoria literaturii române...*, fie spre studierea altora noi, se desprinde și din colaborarea, în aceeași perioadă, la *Revista Fundațiilor Regale*. În *Luther, femeia etc.* (nr. 1, ianuarie 1946), G. Călinescu evidențiа adiacent atitudinea lui Kogălniceanu față de femeie, care făcea în *Iluzii pierdute* „un elogiu strașnic al femeii moderne, participînd la viața fină de societate, alături de bărbat și fără pedanterie..." Din comentarea catalogului *Bibliotecii lui Odobescu etc.* (nr. 12, decembrie 1947), scoate concluzii referitoare la cultura scriitorului și dă știri noi despre călătoriile la Londra, Paris (1867) și Copenhaga (1869) ; tot aici trece sumar în revistă biblioteca lui Bolintineanu, caută autorul comediei *Beția de politică (Zarafii politici)* ș.a. *Un poet al revoluției* (nr. 11, noiembrie 1946) este Ion Catina, căruia îi sînt parcurse, piesă cu piesă, *Poeziile* ieșite în 1846 din tipografia lui Rosetti și Vinterhalder. În *Istoria literaturii române*, lui Al. Candiano Popescu îi publicase doar fotografia ; acum îi analizează cu înțelegere lirica * strînsă în volumul *Cîndú n-avemú ce face*, versurile relevînd „un om plin de delicatețe și fidelitate (...), meditativ, idealist, supravegheat în stil, instruit".

Pentru că niciodată nu a scăpat ocazia de a-și valorifica cercetările, în primăvara anului 1948, G. Călinescu ținea la Facultate un curs special despre scriitorii mărunți ai veacului trecut și-și motiva prelegerile, dezvoltînd ideea că istoricul li-

* Cu doi ani înainte, Șerban Cioculescu, în *Revoluționar, poet și erou*, atrăsese atenția asupra poetului în *Ecoul*, an II, nr. 82, 13 martie 1944, p. 2.

terar „este și el un naturalist și un colecționar" : „Este de presupus că acela care urmează un curs de istoria literaturii are pasiunea cunoașterii. Iar aceasta nu admite nici o margine. Un student de istorie literară, contrariat că se vorbește de poezia lui Bolintineanu (ca să nu spunem Baronzi, Aricescu, Pelimon), nu e student. El vine cu o incuriozitate bazată pe prejudecata că istoria trebuie expurgată de toate momentele scăpînd interesului său arbitrar. Pentru naturalist nu există plantă mai importantă decît alta, și ar fi un scandal ca din clasificație să lipsească mușețelul, sub cuvînt că nu-i frumos ca garoafa. Istoricul literar este și el un naturalist și un colecționar. [6]"

De fapt, nu ideea, frumoasă în sine, ne atrage în primul rînd ; G. Călinescu nu face decît să reia într-o haină nouă păreri identice exprimate cu cîteva decenii înainte de G. Ibrăileanu : „Ca amator, scria acesta [7], oricine are dreptul să guste ce-i place și să arunce restul cu dispreț. Ca cercetător — hai să zicem cuvîntul cel mare : ca om de știință — nimeni nu poate face abstracție de nici o manifestație literară, pentru că orice școală sau curent este un fenomen tot atît de real și de legitim ca oricare altul. Domnișoara care se plimbă într-o grădină e firesc să se entuziasmeze înaintea trandafirului mareșal și să nu bage-n seamă vîzdoaga și chiar bujorul. Botanistul care ar face ca dînsa ar fi un dobitoc." Importanța textului călinescian stă, am impresia, altundeva. Aici sînt foarte clare, teoretic vorbind, primele semne ale unui nostalgii a erudiției, istoricul literar aspiră să cunoască totul, și această năzuință, legitimă, spre continua perfecționare e turburătoare. Parcurgerea acum pe îndelete a publicațiilor epocii, consultarea directă și în întregime a operei scriitorilor minori, cum nu o făcuse înainte de 1940, i-au pus deodată în față lui G. Călinescu un univers spiritual nebănuit, fără de care epoca nu putea fi adecvat înțeleasă. Într-un anume sens aplecării cu obiectivitate — o anume curiozitate fiind necesar in-

[6] *O lecție în 5 aprilie 1949*, în *Cronicile optimistului*, *E.P.L.*, București 1964, p. 110.

[7] G. Ibrăileanu : *Caracterul specific național în literatura română*, în volumul *Cultură și literatură*, „Biblioteca pentru toți", nr. 1459—1460, Editura Librăriei „Universala", Alcalay, f.a., p. 28.

clusă — asupra unor Pelimon, Fundescu, Aricescu, Săulescu, Orăşeanu şi a altora îi găsim o analogie în atitudinea lui Eminescu, din *Epigonii,* faţă de Cichindeal, Mumuleanu, Prale, Daniil Scavinski ş.a., şi e probabil ca resorturile interioare, ce i-au îndemnat şi pe unul şi pe altul să se oprească asupra acestor mărunte destine, să fi fost asemănătoare.

Pe aproape toţi i-a amintit şi în marea *Istorie,* unora le-a acordat cîteva rînduri, reţinîndu-le cîte un pasaj caracteristic în versuri sau proză. Acum însă comentariul s-a transformat în studiu monografic, istoricul literar preocupat fiind deopotrivă de viaţă şi operă. Toţi scriitorii, indiferent de valoare, pare a spune indirect G. Călinescu, trebuie să se bucure sub raportul investigaţiilor bibliografice de egală consideraţie. Valoarea artistică a operei şi locul scriitorului respectiv în ierarhia valorilor urmează a fi precizat prin analiza detailată şi raportarea pe plan orizontal la epocă şi, în perspectivă istorică, la toată literatura naţională. Întîmplarea a făcut ca un eveniment, aparent fără însemnătate — numirea lui G. Călinescu de către Academie în funcţia de director al Institutului de istorie literară şi folclor — să declanşeze în fostul specialist în arhivistică nostalgia erudiţiei şi, ironie a destinului, cel ce fusese crezut, în mod simplist, fireşte, un dispreţuitor al adunării documentelor, devine iniţiatorul şi conducătorul unei acţiuni organizate de strîngere a documentelor referitoare la literatura română, de o amploare şi o durată unică în critica şi istoria literară românească, cu rezultate de o neînchipuit de mare bogăţie.

Pretextul l-a constituit trecerea în planul de activitate, ca obiectiv de perspectivă, elaborarea unei noi istorii a literaturii române. Începînd cu anul 1950, întreaga activitate a Institutului de istorie literară şi folclor a fost subordonată realizării acestui ţel. În vederea ducerii lui la îndeplinire, un deceniu şi mai bine, G. Călinescu a antrenat pe toţi colaboratorii în acţiunea de verificare exhaustivă a datelor istoriei literare, iar cercetările au fost întreprinse în trei direcţii. Mai întîi a început studierea amănunţită a fondurilor de documente din Arhivele Statului din Bucureşti şi Iaşi ; după fiecare document se făceau copii, cele mai multe fiind transcrise de Elena Piru, Ro-

dica Chiper ş.a. S-au făcut anchete la urmaşii scriitorilor, cu care prilej au ieşit la iveală alte acte de considerabilă importanţă. Anchetele au fost organizate de G. Călinescu personal, el le-a condus şi le-a urmărit pe parcurs activitatea, ca anchetatori lucrînd Ovidiu Papadima, Valeriu Ciobanu, D. I. Suchianu şi C. I. Botez [8]. Anchetele au studiat îndeosebi familiile scriitorilor : I. L. Caragiale, Vasile Cîrlova, Costache Negruzzi, Grigore Alexandrescu şi ale altora, toate rezultatele fiind consemnate în amănunţite rapoarte speciale. În fine, au fost organizate călătorii de studiu la locurile de baştină ale scriitorilor sau în localităţile în care aceştia şi-au petrecut o parte din viaţă. G. Călinescu îşi obliga astfel colaboratorii să întreprindă ceea ce el însuşi făcuse în perioada redactării *Vieţii lui Mihai Eminescu* şi a lui *Ion Creangă*. Motivarea nu era fără subtilitate, şi nu o dată o repeta colaboratorilor : „Nu poţi să-l înţelegi pe Alecsandri fără să fi vizitat lunca de la Mircești, pe Eminescu, fără să fi contemplat «natala mea vîlcioară, / Scăldată în cristalul pîrîului de-argint», pe Creangă, fără să te fi preumblat prin Humuleşti şi fără să fi intrat, încovoindu-te, în bojdeuca de pe Ţicău, pe Caragiale, fără să fi cutreierat acele cartiere ale Ploieştiului pe care se mai păstrează patina vremii." [9] De fiecare dată, în asemenea locuri, se citeau de către membrii colectivului sau de către descendenţi ai scriitorului, fragmente considerate caracteristice din lirica şi proza scriitorului. Aşa, de pildă, la 27 martie 1955, în oraşul Tîrgovişte, vizitat pentru toate punctele topografice cu atingere la viaţa şi opera lui Grigore Alexandrescu, în faţa lui G. Călinescu şi a întregului colectiv, în decorul ruinelor vechii cetăţi domneşti a citit din versurile poetului avocatul Iulian Grideanu, urmaş al lui Grigore Alexandrescu. La Răşinari, în curtea lui Octavian Goga, cineva dintre cei prezenţi citeşte versuri, la Bistriţa este citită *Piatra teiului*. Au mai fost organizate călătorii de studii la Bolintinul din Vale (D. Bolintineanu), Cîmpulung-Muscel (G. Topîrceanu), Sighişoara (N. D. Cocea), Avrig (Gh. Lazăr),

[8] Vezi *Cronica* în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, an VIII, nr. 1—2, 1959, p. 399.

[9] M. Novicov : *Directorul nostru*, *Revista de istorie şi teorie literară*, t. 14, nr. 3—4, 1965, p. 565—571.

Șiria (Ion Slavici), Piatra-Neamț (C. Hogaș), Fălticeni (M. Sadoveanu), Prislop (Liviu Rebreanu), Hordou (G. Coșbuc), Tg-Ocna (C. Negri) etc., etc. [10] Dorința de a verifica totul, de a străbate toate itinerariile posibile făcute de scriitor, vădind în ultimă instanță o sete neistovită de absolut, a fost împinsă atît de departe, încît, în 1959, G. Călinescu pleacă în Cehoslovacia spre a reface itinerariul lui Nicolae Filimon și îl comunică în țară *Contemporanului.*

Lăsînd la o parte impresiile directe culese de participanții angrenați într-o acțiune de asemenea amploare, trebuie să recunoaștem că au ieșit la iveală o mulțime de acte și documente originale sau în copii. Predomină actele de stare civilă : acte de naștere, certificate de studii, acte de căsătorie, foi dotale, testamente, ale personajelor istoriei literare, dar și ale rudelor acestora, ascendenți, descendenți, colaterali, urmăriți pînă în cele mai îndepărtate spițe. S-au întocmit, cu toată atenția cuvenită unei asemenea întreprinderi, arbori genealogici, s-au făcut fotografii după manuscrise și mai cu seamă au fost achiziționate în original fotografii inedite ori còpii de pe acestea. S-au scos referințe amănunțite prin străbaterea sistematică a periodicelor din marile biblioteci. Acum, se pare, au fost parcurse ziare, reviste și publicații oficiale, care nu au stat suficient în atenția istoricilor literari și pe care nici N. Iorga nu le-a băgat în seamă, ca de pildă, pentru mijlocul secolului trecut, *Buletinul oficial al Țării Românești, Vestitorul românesc* și altele, ce s-au dovedit a constitui izvoare de primă mînă pentru studierea vieții unui Grigore Alexandrescu sau N. Filimon. Din foarte multele foi periodice provinciale s-au strîns știri utile, referitoare la o etapă sau alta din viața scriitorilor, ori au servit la luminarea unui aspect al operei lor. Culegerile de documente cu caracter istoric, sintezele istorice, redactate în epocă, monografiile referitoare la diferite familii boierești și oameni politici au fost studiate de asemenea. Un zel deosebit au pus G. Călinescu și colaboratorii săi în depistarea, achiziționarea, ori numai în-

[10] *Cronica, Studii și cercetări de istorie literară și folclor,* an VIII, nr. 1—2, 1959, p. 399.

ventarierea corespondenței scriitorilor *, adresată familiei, prietenilor sau unor persoane oficiale. Ca urmare, Institutul de istorie literară și folclor și-a creat, sub conducerea lui G. Călinescu, o arhivă proprie de o valoare inestimabilă. Prin donații de la familiile scriitorilor sau prin achiziții realizate cu fonduri puse la dispoziție de Academie, biblioteca Institutului cuprinde astăzi manuscrise inedite, sau manuscrise ale operelor publicate, cărți ale scriitorilor români, adnotate sau corectate de ei înșiși, fonduri întregi de biblioteci, ca aceea a lui Ion Ghica, scrisori și corespondență diversă, acte de stare civilă, portrete, fotografii. [11].

Cu timpul, vestea că G. Călinescu se ocupa de strîngerea documentelor literare se răspîndește în rîndurile celor interesați din toată țara ; publiciști, învățători, pensionari, rude îndepărtate ale scriitorilor îi scriu propunîndu-i achiziționarea unor documente sau trimițîndu-i felurite informații. M. Sturdza îi comunică data morții soției lui V. A. Urechia, Iosif I. Naghiu informează cu privire la Gr. Alexandrescu ; tot în legătură cu aceasta, primește o scrisoare de la Elena I. Ionescu — Grindeanu, descendentă a lui Alecu M. Alexandrescu. Un pensionar din Cîmpina îi trimite într-o zi un album de desene al Iuliei Hasdeu, fotografii de experiențe spiritiste, benzi late de hîrtie cu scriere tremurată de medium spiritist și scrisori [12]. Un medic din Piatra-Neamț îi comunică știri despre Samson Bodnărescu, un profesor îi trimite știri despre activitatea lui Hogaș la Alexandria [13] etc., etc.

La început, materialul documentar a fost publicat în revista Institutului : *Studii și cercetări de istorie literară și folclor,* anul I (1952), II (1953) și III (1954). Datele erau prezentate în stare brută, comentariul lui G. Călinescu, care însoțea

* Mai cu seamă corespondența foarte bogată a lui Al. Odobescu l-a fascinat ; el a proiectat împreună cu Elena Piru editarea epistolelor odobesciene într-un volum ce trebuia să cuprindă întregul fond editat și inedit. G. Călinescu a transcris personal un număr de 221 dintre scrisori. (Vezi Elena Piru : *Proiect de ediție a corespondenței lui Al. Odobescu, Revista de istorie și teorie literară, t.* 14, nr. 3—4, 1965 p. 747—753.)

[11] *Cronica, Studii și cercetări de istorie literară și folclor,* an VIII, nr. 1—2, 1959, p. 398—399.

[12] *Scriitori și critici, Contemporanul,* nr. 29, 19 iulie 1963, p. 1, 3.

[13] *Un castan replantat, Contemporanul,* nr. 8, 28 februarie 1958.

textul, aducea informații referitoare la locul de unde au fost recoltate știrile, se subliniau incertitudinile și se evidențiau legăturile de rudenie dubioase. Apoi, publicarea lor a fost sistată și G. Călinescu, cel dintîi, a folosit în cercetările sale documentele strînse. El a inițiat o colecție de sinteze intitulată *Istoria literaturii române în monografii*, din care, între anii 1954—1955, au apărut : *Scriitori minori*, *Nicolae Filimon* și *Gr. M. Alecsandrescu*. Volumele, litografiate pentru specialiști, erau trimise marilor biblioteci din țară, însă numeroasele greșeli de dactilografiere făceau aproape inutilizabile multe pagini. Așa se și explică de ce aproape toate au fost republicate în revista Institutului și trase apoi în volum. *Scriitori minori* cuprindea micromonografiile a patrusprezece poeți și prozatori mărunți : Eufrosin Poteca, Gr. Pleșoianu, G. Săulescu, Naum Rîmniceanu, Paharnicul G. Sion, Al. Pelimon, G. Baronzi, C. D. Aricescu, N. T. Orășanu, Pantazi Ghica, I. M. Bujoreanu, Gr. H. Grandea, N. Nicoleanu, Bonifaciu Florescu.

Dacă în interpretarea materialului bibliografic G. Călinescu aduce sporul vîrstei, erudiția o trădează în introducerea după fiecare micromonografie a unei bibliografii exhaustive, divizată în mai multe grupe : opera antumă și postumă, referințe bibliografice, manuscrise, acte de stare civilă ; eventual se adaugă știri noi biografice, axate îndeosebi pe urmărirea destinului descendenților.

Cu interes vădit se citesc biografiile acestor mărunți scriitori ai veacului trecut. Toate portretele, ca și în marea *Istorie*... sînt pictate cu mijloacele romancierului. Istoricul literar captează atenția reliefînd o trăsătură de caracter în a cărei lumină se scaldă destinul omului. În jurul acesteia polarizează celelalte date biografice. De aici rezultă și intrarea abruptă în materie, menită să incite intelectul : „Fiul başceauşului Iordachi Sion, paharnicul G. Sion (născut pe la 1795, mort înainte de 1859), falsificator de documente și boiernaș cu ascendență destul de obscură, pe care caută s-o ducă pînă sub domnia lui Ștefan cel Mare și mai departe, e un reacționar înverșunat" ; „Om interesant în felul lui, poet exaltat și trivial, a fost C. D. Aricescu, *«le poète martyre»*, care și-a narat în versuri și proză viața lui agitată, pe care o închipuia ca a unui erou publicist în

luptă cu tirania". Nu de puține ori individul e raportat la propria-i operă : „N. Nicoleanu face o figură foarte ștearsă. Lipsa de talent este la el aproape desăvîrșită : nicăieri nici cea mai modestă culoare lexicală, nici o metaforă, nici o muzică a frazei." Cîteodată biografia are puncte de tangență cu personaje ale literaturii universale, și individul e proiectat amețitor în spațiu. Grandea, care urmase niște cursuri de medicină, „era, vorbind fără înfrumusețări, un subchirurg, un fel de Bovary". Pasiunea scoaterii revistelor a aceluiași trezește numaidecît în minte imaginea lui Vlahuță. Nu mai puțin turburătoare este întretăierea, într-un anume punct, a biografiei lui Iorgu Caragiale cu a lui Eminescu.

Viețile unora din acești harnici prozatori sînt șterse, monotone, ca și opera lor. Altele, dimpotrivă, au neașteptate meandre. Sinuozitatea existenței și alternarea continuă a intențiilor sublime cu grotescul faptelor se îmbină armonios în personaje de commedia dell'arte. Biografia lui C. D. Aricescu e un exemplu. Deseori intervin întîmplări memorabile, cum e episodul cinegetic din cariera de prefect a lui Pantazi Ghica. La o vînătoare princiară, temător că nu va ieși suficient vînat, cumpără de la niște țigani zece urși, dîndu-le drumul în pădure. Însă „un urs, ochit de prinț, neînțelegînd sublimul cinegetic al situației, începe să joace ursărește". O mențiune deosebită se cuvine lui Bonifaciu Florescu, fiul natural al lui Nicolae Bălcescu și al Luciei Florescu. Contrastul dintre mijloacele materiale puse la dispoziție de mamă, în vederea studiilor în străinătate, și resursele intelectuale umile ale tînărului este jenant, și e uimitoare analogia vieții sale cu existența mediocră a lui Constantin Creangă, odrasla genialului humuleștean. Ca o ironie a soartei, asupra lui Bonifaciu Florescu, probabil, „strănepot al lui Mihai Viteazul", cu rude în India, Anglia, Portugalia etc., se revarsă elogiile lui Alexandru Macedonski și invectivele lui Eminescu. La strădуința de a închega din datele sociale existente un portret moral se adaugă plăcerea alcătuirii fișelor genealogice. Voluptatea e mult mai vădită decît în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. Rudele — pe baza despuierii arhivelor de către colaboratorii institutului — sînt urmărite pînă în cele mai îndepărtate spițe.

Opera în întregime e subordonată definiției caracterologice. Cu minime excepții, proza și lirica celor șasesprezece scriitori e lipsită de valoare artistică și Călinescu o afirmă fără reticențe de fiecare dată. În fața nulității din punct de vedere estetic a operei se pune întrebarea dacă studierea lor era necesară. G. Călinescu răspunde afirmativ. Unii, Iordache Golescu etc., au luat parte cu generozitate la promovarea ideilor progresiste ale vremii ; alții, ca N. T. Orășanu, au încercat urnirea formelor ruginite ale instituțiilor. Meritul altora (Pantazi Ghica, Baronzi), prin inspirația din trecutul istoric, stă în a fi menținut nestins sentimentul patriotic al contemporanilor. Producția romanescă a lui I. M. Bujoreanu, Grandea etc., imitînd pe Al Dumas-père și Eugène Sue a fost în gustul publicului. Și unii și alții ajută pe istoricul literar să înțeleagă epoca și să o interpreteze corespunzător. Nu e mai puțin adevărat că G. Călinescu detectează de fiecare dată scînteierea talentului, izolează dintr-o lungă scriere anostă fragmentele viabile, formulînd într-un stil metaforic sau aforistic succinte caracterizări.

Prospețime respiră filiațiile și seriile literare stabilite. Mărunții scriitori reiau, pe o altă treaptă istorică, procedee artistice ale înaintașilor, dar cel mai adesea anticipează cu premise minore temele, personajele și atmosfera marii literaturi clasice. Scenetele naive ale fraților Caragiale, Costache și Iorgu, îl prevestesc pe nepot și e surprinzător cîte personaje, conflicte specifice, și „mofturi" au intuit unchii. Pantazi Ghica e în estetică precursorul lui Dobrogeanu-Gherea. Cu teorii estetice personale ia atitudine împotriva *Convorbirilor literare* și a lui Titu Maiorescu, a cărui critică o găsește lipsită „cu desăvîrșire de condițiile unei critice serioase", și va aproba școala realistă ; una din atitudinile lui Vlahuță o descoperim și la Nicoleanu, care osîndea, ironizînd pe un poet contemporan înaintea apariției decepționismului eminescian, „disprețul afectat pentru lume", „dezgustul profund de viață și de lumină" ; cinismul dialogurilor lui Aricescu, din *Sora Agapia* sau *Călugăriea și căsătoria*, îl vestește pe Damian Stănoiu. *Impresiile de călătorie în România* ale lui Al. Pelimon alcătuiesc o *Românie pitorească*, mult sub nivelul celei vlahuțiene, dar îl anunță pe Hogaș și, de ce nu, pe reporterii moderni, ș.a.

Monografiile *N. Flimon* și *Gr. M. Alecsandrescu* au fost de asemenea publicate în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor,* an IV, 1955, sub titlul : *Material documentar.* O notă preciza că au fost alcătuite și scrise de G. Călinescu „în prezența întregului colectiv al Institutului și a aspiranților, autorul comunicînd, pe măsura executării operei, informațiile culese și capitolele redactate, supunîndu-le discuției în scopul de a pregăti elemente tinere pentru lucrările ce le vor face individual". Întreaga documentație din cărți și periodice fusese adunată de autor sau prin anchete organizate de el, cercetările în arhive făcute fiind pe baza indicațiilor sale.

Ce l-a îndemnat, lăsînd la o parte motivarea de mai sus, pe G. Călinescu să scrie totuși cele două monografii ? În primul rînd tentația materialului documentar inedit. Nu se află rînd aproape în cele două cărți să nu fie scris pe baza unei informații. Documentația e fantastică și în avalanșa de date și referințe manevrate cu dezinvoltură și aparentă nepăsare, cititorul întrevede numaidecît un sens polemic ascuns, fără obiect direct și imediat. G. Călinescu polemizează de fapt cu întreg trecutul său ; tuturor celor care ridicaseră vreodată glasul împotriva sa, G. Călinescu le dă acum un exemplu de erudiție. Structural, scrierile își schimbă fața. În locul paginii „curate", apărată odată teoretic, acum, G. Călinescu face trimiteri bogate în subsolul textului și, spre a evita inevitabila lui aglomerare, include în text chiar, în paranteze, izvoarele bibliografice. În primul capitol din *N. Filimon : Familia, Filimon cîntăreț, flautist, funcționar,* după ce eruditul îți ia respirația cu o amplă frază în care face un succint istoric al biserici Ienii, întreprinde o exhaustivă incursiune în istoricul familiei Filimon și face odraslelor preotului Mihai Filimon un curriculum vitae atît de complet, încît astăzi și probabil pentru foarte multă vreme nu se va mai putea introduce un rînd inedit, referitor la faptele stricte de stare civilă. Spre a sugera vastitatea planurilor investigative călinesciene, să urmărim sumar destinul lui Barbu, fratele mai mare al romancierului. Eroului i se dă data nașterii, se caută o motivare a schimbării numelui din Barbu în Costache și i se trec în revistă „singurele opere literare". Se emit apoi supoziții asupra

indivizilor cu nume asemănător, întîlniți în documente ; ei par să fie rude, „dacă totul nu-i o potrivealã întîmplătoare". Este notată căsătoria cu Aneta, sînt date numele celor trei fete ale lui Costache : fiecăreia i se reține data botezului, a măritișului, numele soțului, se precizează al cui fiu este acesta, sînt amintiți martorii căsătoriei și notată zestrea. Procedeul pare otios, dar oricine ar fi fost în locul lui G. Călinescu, înconjurat de atîtea documente, ar fi avut puterea să reziste ispitei ?

Existența lui Nicolae Filimon e urmărită pas cu pas, pe zile aproape : la școală, în slujbe, în călătorii, în timpul unirii și în perioada activității depuse ca membru în Comisia documentală ; în aceste două din urmă etape, parcurge amănunțit publicistica lui Filimon și cele trei nuvele : *Frederic Staaps*, *Mateo Cipriani* și *Nenorocirile unui slujnicar*. Aprecierea estetică asupra scrierilor în cauză nu s-a schimbat. Nouă rămîne însă încercarea de a corela evenimentele epice cu situația socială, economică și politică a epocii. Epoca, cu toate implicațiile sale, nu a lipsit nici anterior din istoria literară călinesciană, dar acolo ea era scoasă indirect prin proiectarea vieții artiștilor pe pînza istoriei. Acum lucrurile se petrec invers. Plecînd de la ideea, nemărturisită firește, dar evidentă în demonstrație, că o scriere precum *Nenorocirile unui slujnicar* pornește de la niște date ale realității transfigurate artistic, G. Călinescu le reconstituie pe larg. O cît de mică aluzie a scriitorului constituie pretextul introducerii unor pagini întregi de istorie pură, și uneori ele sînt incluse chiar fără nici un pretext. Plecînd de la afirmația : nuvela „este de fapt un episod dintr-o frescă asupra ciocoilor contemporani cu scriitorul, iar Mitică Rîmătorian un avatar al lui Dinu Păturică", G. Călinescu descrie situația politică a țării, translația făcîndu-se printr-o propoziție enunțiativă : „Situația politică la înscăunarea lui Al. I. Cuza era următoarea" : și o expune. Rîmătorian este arestat și bănuit că ar fi făcut parte din complotul organizat împotriva unuia dintre caimacani, asupra căruia cineva săvîrșise un atentat cu „o sfeclă găurită sau cu o sticlă de cerneală turcească umplută cu nisip". Aluzia îi servește istoricului literar să rescrie, recurgînd la presa vremii, atentatul ce a avut loc în

realitate. Vorbeşte careva dintre eroi despre „vărsarea de sînge întîmplată în Craiova la 7—8 noiembrie" ? G. Călinescu relatează după *Independinţa*, răscoala negustorilor craioveni din 1860 ; se aminteşte în nuvelă de o cafenea din Pasajul Român, frecventată de eroi pe timp de iarnă ? G. Călinescu caută, găseşte şi descrie cafeneaua, şi această divagaţie este ea însăşi prilejul unei alte serii de divagaţii izvorîte asemeni unei reacţii în lanţ ; pe o perioadă de cîţiva ani casele din jurul cafenelei sînt descrise amănunţit, specificîndu-se cui aparţineau şi ce destinaţie aveau. Intriga scrierii este sumară, influenţată vădit de comedie şi spiritul ei e, recunoaşte G. Călinescu însuşi, „cam ieftin dacă nu chiar vulgar". Nuvela nu merita un asemenea efort, care abate, în ultimă instanţă, atenţia de la însuşi specificul literaturii, mutîndu-l pe plan cultural. Descrierile peisajului, ale clădirilor, interioarelor, predomină, şi dacă în *Viaţa lui Mihai Eminescu* totul respiră un aer de echilibru, acum proporţiile sînt rupte şi descrierile acoperă viaţa reală a scriitorului, care, în spatele lor, îşi pierde consistenţa. Capitolul *La Arhivele Statului, studiind trecutul* începe cu reconstituirea Cancelariei Arhivei, aşezată în casele lui Ion Bălăceanu de pe strada Şerban-Vodă — ea însăşi precedată de un scurt istoric al întemeierii Arhivelor Statului român ; urmează o prezentare a livezii lui N. Filimon, primită moştenire, livadă numărînd „o mie cinci sute şapte zeci duzi şi şapte sute pomi roditori diferite poame" — şi pornind de la ipoteza că pe viitorul romancier, funcţionar acum la Arhive, trebuie să-l fi ademenit neapărat condicile domneşti „pline de culoare istorică şi lexicală" ; G. Călinescu le parcurge însuşi şi descrie cu voluptate alaiurile domneşti, citeşte catalogul vămilor scăpîndu-i mărturisirea impersonală a fi făcut „o lectură voluptuoasă" avînd în faţa ochilor desfăşurarea de stofe şi ţesături. Cu ce scop toate acestea ? Pentru a ajunge la încheierea că mătăsăria somptuoasă existentă în rafturile lui Chir Costea Chiorul şi alaiul evocat de Filimon în *Epilogul* romanului se bizuie pe document. Cartea evidenţiază evoluţia esteticii călinesciene spre sociologism.

Prin amănunţita prezentare a ascendenţilor poetului în maniera ştiută, începe şi *Gr. M. Alecsandrescu*, însă noua

scriere e superioară, artistic, celei dinaintea ei. Subsolul a rămas tot înțesat de note, în text sînt incluse alte referințe bibliografice, dar tonalitatea monografiei în întregime se apropie de *Viața lui Mihai Eminescu,* fără, bineînțeles, a o egala. Monografia e divizată în părțile tradiționale: „viața" și „opera", dezvoltate aproximativ egal. Toate mijloacele adiacente, folosite delirant în *N. Filimon,* sînt utilizate de astă dată cu economie în vederea realizării unui întreg armonios. Mediul social, economic și politic este și acum prezent, dar omul nu mai e acoperit de documente, ci viețuiește deasupra lor și aproape integral, în momentele fundamentale ale existenței, trăiește cu pregnanță. Analizîndu-i opera, G. Călinescu întreprinde o introducere în poezia unei jumătăți de secol, în tot ce are caracteristic și personal. E imposibil de crezut că monografia ar fi fost scrisă fără a fi în prealabil pregătită de seria de articole despre poeții din secolul al XVIII-lea, apărute în a doua serie a *Jurnalului literar.* Studiile anterioare sînt reluate într-o nouă structură : lui Volney, J. B. Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Delille ș.a. le sînt adăugați un J. F. Ducis, Ossian etc., implicațiile poetice ale veacului fiind urmărite la italieni (Torquato Tasso), spanioli (Rodrigo Caro) etc. Pentru prima oară, preocupat mereu de ținuta „științifică" a scrierilor sale, de care se dezinteresase complet înainte, G. Călinescu își împarte studiul în paragrafe, care se constituie tematic în unități distincte : perceperea naturii, tema ruinelor, erotica, farmecul muzical al versurilor etc., etc. Tehnica rămîne aceasta : urmărirea motivului în literaturile europene și apoi a ecourilor lui în opera lui Gr. Alecsandrescu, specificînd mai totdeauna că poetul „n-a copiat și nici măcar n-a imitat", ci și-a acordat lira la tonalitatea generală a poeților Occidentului european.

Celor două cărți le-au urmat la scurtă vreme studii, tot monografice, despre V. Alecsandri și Alexandru Odobescu. Față de capitolul corespunzător din *Istoria literaturii române..,* micromonografia ulterioară nu diferă substanțial. Refăcută propriu-zis este numai perioada anilor 1859—1866, unde viața lui Alecsandri e raportată mai amplu la evenimentele social-

politice ale timpului. A fost mărit volumul ştirilor despre călătoriile în străinătate, despre viaţa de familie, despre ultimii ani ai existenţei. Şi acum, ca şi în marea *Istorie...*, toate datele biografice sînt atrase spre creionarea unui portret interior, existent în germene şi în marea *Istorie...*, dar abia acum reliefat total. Ce izbeşte atenţia în noua versiune a lui *Al. Odobescu* nu sînt nici noile date despre generalul Odobescu, nici legăturile de rudenie stabilite prin explorarea arhivei doctorului Caracaş, bunicul dinspre mamă al Saşei Odobescu, nici datele suplimentare referitoare la Saşa şi Ioana Odobescu, ci remarcabila intuiţie în Alexandru Odobescu a unui monumental erou de roman balzacian. G. Călinescu nu modifică nimic din vechea expunere (cel mult înlocuieşte un epitet cu altul), ci adaugă în ţesătura generală ştirile noi.

Din 1959, sub titlul *Material documentar*, G. Călinescu publică în revista Institutului revizuirile făcute *Istoriei* sale literare. Iniţial, expunea următoarele justificări [14] : „În vederea *Istoriei literaturii române* ce se pregăteşte la Institutul de istorie literară şi folclor sub direcţia unui colegiu redacţional şi cu o largă colaborare a tuturor componenţelor ştiinţifice, mature şi tinere, găsesc că este necesar a da unele date noi şi îndreptări, luînd ca punct de plecare a mea *Istorie a literaturii române*. Adaosele sînt rezultatul unei îndelungi verificări şi a utilizării unui material destul de vast şi cred că ele vor sluji astfel colaboratorilor ca un punct de plecare mai solid pentru sintezele lor. Mai ales cînd e vorba de scriitori mărunţi, ce se vor aminti abia, materialul poate fi şi mai folositor viziunii totale." Procedeul era acesta. Se dădea întîi numele scriitorului, se indica pagina din *Istorie* unde trebuiau introduse noile propoziţii şi, spre a se marca locul, se relua o parte din propoziţia precedentă. Materialul documentar publicat din nr. 1—2, 1959, al revistei pînă în nr. 1, 1962, nu ţine seama fie chiar formal de cronologie ; însă revizuirile au operat asupra întregii cărţi, de la epoca veche (pagina 14 a cărţii), pînă la scriitorii perioadei interbelice. Şi dacă ne gîndim că ele numără

[14] *Material documentar, Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, an VIII, nr. 1—2, 1959, p. 367.

300 de pagini de revistă, tipărite cu litere mărunte, ne putem imagina proporțiile viitoarei ediții. Materialul documentar operează, de regulă, asupra scriitorilor trecuți în marea *Istorie*. Însă o surpriză : G. Călinescu anexează literaturii române un nou scriitor : Charles-Adolphe Cantacuzène (1874—1949), din marea familie a Cantacuzinilor, scriitor român de limbă franceză.

În ce măsură echilibrul cărții va fi fost menținut prin noile adaosuri nu se poate ști. Indubitabil, dorința cea mai puternică a lui G. Călinescu a fost retipărirea celei de a doua ediții a *Istoriei literaturii române* în volum. A închis ochii pentru totdeauna fără a apuca să-și vadă visul realizat.

*

Atracția lui G. Călinescu spre folclor a izvorît din aspirația experimentării domeniului critic în totalitate. *Estetica basmului* introduce în studiul folclorului metodele criticii literare : „Basmul este o operă de creație literară, cu o geneză specială, oglindire în orice caz a vieții în moduri fabuloase..." Ca gen, basmul depășește romanul alunecînd spre mitologie, etică, știință ș.a., aducînd eroi fabuloși cu „psihologia și sociologia lor misterioasă". În esență, universul basmului nu e mult deosebit de al poeziei — să se observe sub raportul metodic asemănarea dintre *Estetica basmului* și *Universul poeziei* — și în consecință enormul material epic este supus percepției estetice, cu intenția vădită de a face caracterologie.

Universul basmului este scrutat din toate unghiurile posibile, punîndu-se accentul pe determinarea și caracterizarea protagoniștilor „specifici". De altfel, în cea mai mare parte a lui, studiul este o galerie de portrete, realizate cu finețe indiscutabilă. Zmeul reprezintă „o expresie a naturii anorganice, impetuoase, a lumii minerale (aramă, fier, argint, aur, topaz, diamant), a bogățiilor de pe tărîmul celălalt"; șarpele „e o ființă recunoscătoare și iubitoare de oameni", în schimb balaurul rămîne „vrăjmașul eroului, piedica în drumul său, opreliștea la punte, spaima ce te face să eziți și să te întorci din drum"

etc., etc., totul susţinut prin lungi rezumate subordonate ideii directoare.

G. Călinescu a intenţionat, probabil, să parcurgă, după aceleaşi criterii, întregul folclor, deoarece în primul volum al *Istoriei literaturii române*, ediţia Academiei, semnează un amplu studiu, *Arta literară în folclor*, aşezat la sfîrşitul secţiunii *Folclorul literar românesc*. În prima parte, autorul traversează critic lirica populară ; în a doua, supune aceleiaşi operaţiuni balada, iar în ultima, îşi rezumă volumul *Estetica basmului*.

V. „ERAM BĂRBATUL CARE...“

Şi Mihail Dragomirescu, şi G. Ibrăileanu şi mai cu seamă Eugen Lovinescu au năzuit să fie şi prozatori, dar scrierile lor, exceptînd *Adela,* nu se ridică deasupra mediei. Dintre criticii români, G. Călinescu este singurul care trăieşte independent pe latura creaţiei artistice, dar, estetic, aceasta se aşază în umbra operei de critic şi istoric literar.

Romancier mare rămîne G. Călinescu în *Enigma Otiliei* şi în *Bietul Ioanide.* Problematica romanelor călinesciene aminteşte de scrierile similare ale lui Camil Petrescu, cu deosebirea că intelectualii lui G. Călinescu sînt, cu minime excepţii, văzuţi prin prisma atitudinii faţă de creaţie. Fără a manifesta simpatie deosebită pentru o modalitate sau alta, deşi balzacianismul pare evident, *Enigma Otiliei* şi *Bietul Ioanide* reprezintă sinteze organice, desăvîrşit echilibrate, ale principalelor modalităţi narative ale vremii. Pe această latură, G. Călinescu poate fi apropiat de Thomas Mann.

Dincolo de aparenţe, este detectabilă în opera literară călinesciană dorinţa programatică de a lăsa opere exemplare în principalele genuri literare. Poet este G. Călinescu sub nivelul romancierului. Poezia sa este livrescă, academizantă şi se ţine prin căderea premeditată pe marile teme poetice, pe atitudinile generatoare de lirism, pe care criticul le-a cunoscut dinainte şi le-a cedat poetului. *Şun,* piesă în filiaţia lui Lucian Blaga, îl consacră pe G. Călinescu dramaturg. Însă în toate cărţile sale circulă motivele poetice fundamentale: scenele din *Cartea*

nunții furnizează materia unora din poeziile momentului 1937 ; ele însești sînt prefăcute în proză în *Enigma Otiliei* ș.a.

Însușirea fundamentală a personalității călinesciene mi se pare a rămîne spiritul critic asociat cu o pătrunzătoare disociere și nuanțată analiză a valorilor. G. Călinescu se așază într-o anume tradiție critică și, fiind mare creator, inaugurează o alta. Prin formație intelectuală și talent, asimilînd creator tot ce au produs înaintașii, G. Călinescu se integrează firesc familiei marilor spirite critice ale literaturii române.

Trecînd peste aparențe, ținînd seama de deosebirile de epocă, G. Călinescu se apropie mult de spiritul critic și constructiv al lui Mihail Kogălniceanu. Nu ministrul ce se identifică cu marile evenimente social-politice ale României și al cărui aport la dezvoltarea literaturii în acea perioadă este nul, ci Kogălniceanu anului 1840, acela care a inițiat, a dat la iveală și a condus *Dacia literară*, întîia revistă literară organizată și care scotea cu pasiune ediții din poeții vechi. Elogiile aduse „messianicului pozitiv" în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* : „Darul de căpetenie al lui Kogălniceanu e de a fi avut spirit critic, atunci cînd lumea nu-l avea, și de a-l fi avut în formă constructivă, ardentă, fără sarcasm inutil", nu sînt întîmplătoare. Ele sugerează conștiința unei filiații secrete, a unei afinități spirituale. S-ar putea obiecta că, în discutarea literaturii, Mihail Kogălniceanu nu utiliza criterii estetice severe, însă redactorul răspunzător al *Daciei literare* opera într-o epocă mai mult culturală, deci fără obligația aplicării unor norme absolute, pe cînd în perioada interbelică criteriile estetice prevalau.

O analiză sumară găsește numaidecît puncte de tangență între G. Călinescu și Titu Maiorescu. Operația de curățire a literaturii timpului întreprinsă de Titu Maiorescu a fost considerabilă. Mulți dintre „poeții" incriminați de el : Pătărlăgeanu, Iustin Popfiu, I. C. Drăgescu, B. Petric, P. Grădișteanu, Ciru Oeconomu etc., spre a nu aminti decît pe cei ce și-au adunat „producțiile" în volume, au devenit pentru totdeauna irecuperabili. Pe alt plan, într-o cultură evoluată artistic, G. Călinescu refuză a acorda titlul de scriitor unor Dessila, Al. Lascarov-Moldovanu ș.a., reduce la dimensiunile corespunzătoare pe Cezar Petrescu și Ionel Teodoreanu, stabilind o ierarhie a valorilor care, în structura sa generală, își păstrează neștirbit echilibrul. Și unul și altul au acționat în direcția lăudabilă a

ridicării gustului artistic al vremii lor. Așa se și explică, în bună parte, iritarea produsă printre contemporani.

Amîndoi au fost refractari acceptării unor scrieri plate, inexpresive, saturate de patriotism sforăitor drept producții nepieritoare. „Drapelul sub care se introduc aceste desertațiuni personale și cruditați estetice este totdeauna Națiunea și Libertatea, și astfel două idei din cele mai înalte au ajuns a fi scara pe care, călcînd-o în picioare, se urcă oamenii cei mai lipsiți de merit", zicea Titu Maiorescu [1]. „Și atunci numai vezi pe d. Drăgescu făcînd din cacofoniile sale un omagiu «libertății și nedependinței», pe d. Petric producînd înjosirile sale «ca una mitutică flamura cu deviza simților naționale», pe d. Pătărlăgeanu scoțîndu-și muza din fașe pentru a o depune pe altarul națiunii ; și apoi vin în precuvîntările d-lor [...] și ne explică, ce mare iubire pentru patrie i-a făcut să ne înzestreze literatura cu prețiosul nume al d-lor." „Face Radu Gyr, care nu are nici un talent, — va nota peste ani G. Călinescu [2] — o anumită politică, devine imediat pentru unii un mare poet. Face Octavian Goga (adevărat poet) o anume politică, el devine imediat fost poet. Scrie Brătescu-Voinești *Huliganism*, el începe a fi în chip exagerat cel mai mare scriitor."

Intuiția și simțul artistic superior au permis lui Titu Maiorescu să descopere, să susțină și să impună conștiințelor pe poetul național al României : „Cu totul osebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată, blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, pînă acum așa de puțin format, încît ne vine greu să-l citățm îndată după Alecsandri, dar în fine poet, poet în toată puterea cuvîntului, este d. Mihail Eminescu" [3]. Făcînd abstracție de obiecțiile ulterioare, determinate de situarea concesivă a lui Eminescu după Alecsandri, lucru firesc în epocă, reținem subtila sesizare a noutății lui Eminescu și curajul afirmării valorii numai pe baza analizei a trei poezii : *Venere și madonă*, *Epigonii* și *Mortua est*, publicate pînă la data apariției articolului în *Convorbiri literare*. La o scară redusă, G. Călinescu a jucat un rol identic în receptarea poeziei lui Tudor Arghezi.

[1] *Critice*, vol. I, Socec, 1920, p. 187.
[2] *Politică și literatură*, *Jurnalul literar*, nr. 13, 1939, p. 3.
[3] Titu Maiorescu : *op. cit.*, p. 170.

„...socotim pe d. Tudor Arghezi, afirma el [4] la cîteva săptămîni după apariţia *Cuvintelor potrivite,* drept cel mai mare poet contemporan al nostru", iar peste doisprezece ani [5], într-un medalion consacrat poetului ce se afla bolnav „de cîteva luni", reafirma : Arghezi „este un foarte mare poet [...] şi va rămîne *mare poet* (subl. aut.) ori ce-ar zice cutare şi cutare şi, unde e mare, e egal cu Eminescu".

Titu Maiorescu a descurajat temeinic mediocritatea, şi reputaţiile prăbuşite de el nu s-au mai putut reface. Făcînd abstracţie de cîteva excepţii (printre ele respingerea lui Eugen Lovinescu şi limitele în receptarea prozei), statuile doborîte de G. Călinescu n-au mai putut fi ridicate pe soclurile lor.

Similitudinea atitudinilor fundamentale, determinate de înalta lor conştiinţă estetică, indiscutabil superioară contemporanilor, este în afara discuţiei. Însă G. Călinescu nu şi-a recunoscut o filiaţie directă cu Titu Maiorescu. În adîncul sufletului său, se simţea strivit de autoritatea lui Titu Maiorescu, dar în acelaşi timp se străduia să-l imite : cu *Jurnalul literar,* G. Călinescu intenţiona să dea o direcţie nouă literaturii : a deschis anchete, a chemat tineretul la activitate constructivă, a dat îndrumări. Cenaclul înfiinţat la Iaşi îl numeşte „Noua Junime". Şi revista, şi cenaclul au fost desfiinţate în al doilea an de existenţă. Lucrează aproape un deceniu la *Istoria literaturii române...* şi cartea este interzisă de oficialităţi la cîteva luni după apariţie. Pune toate energiile lui creatoare în ziarul *Naţiunea,* convins că cele mai izbutite cercuri literare au fost organizate „de oameni politici ca Maiorescu" (!), dar *Naţiunea* în ultimii ani de apariţie a devenit o foaie oarecare. Întocmeşte foarte bune manuale de limba română pentru cursul inferior de liceu, dar ele sînt înlăturate în anul următor. Cursurile profesorului universitar fascinau : în 1949, G. Călinescu este scos de la catedră şi numit director de Institut.

Un nou Titu Maiorescu nu mai era cu putinţă la mijlocul veacului nostru. Dacă Titu Maiorescu contribuise enorm la formarea unei literaturi, G. Călinescu se ivise într-o literatură gata formată, şi vitalitatea extraordinară a literaturii române era prea puţin dispusă a se lăsa modelată. Dacă nu a putut fi un Maiorescu, G. Călinescu rămîne marele critic şi istoric lite-

[4] *Tudor Arghezi, note, sinteza,* nr. 3, 1927, p. 4.
[5] *Tudor Arghezi, J. l.,* nr. 31, 1939, p. 1.

rar al epocii contemporane, un Kogălniceanu în sensul major al cuvîntului, un *spiritus rector* critic, pozitiv şi constructiv la înaltă temperatură, iar în cuprinsul literaturii române el ocupă faţă de Titu Maiorescu acelaşi ioc pe care Tudor Arghezi îl are faţă de Eminescu. În ultimii ani ai vieţii, sentimentul acesta de inferioritate faţă de Titu Maiorescu — publicistica sa stă mărturie — l-a părăsit, şi indubitabil G. Călinescu a avut sentimentul că este singurul mare critic şi istoric literar în viaţă.

Mare umanist, personalitate polivalentă, pe G. Călinescu îl redescoperi necontenit cu fiecare nouă lectură, şi biograful rămîne turburat în faţa spiritului de fastuoasă mobilitate. Uneori, dincolo de zîmbet bănuieşti un suspin, sub pleoape vezi strivindu-se o lacrimă, dar repede privirile sînt fascinate de faţa omului, mereu tînăr sufleteşte, pe care flăcările focului interior au aşezat un joc de umbre rembrandtiene : „...de plînge sau de rîde, este un gînditor ce lasă o dîră sonoră de foc pe traiectoria lui cosmică, dînd o lecţie de construcţie umanităţii".

Gh. Călinescu : *Giovanni Papini — Un om sfîrşit,* trad. de G. Călinescu, cu o prefaţă a autorului la ediţia românească şi o prefaţă de Al. Marcu. Ed. Cultura Naţională, 1923 (cartea apare în ianuarie sau februarie 1924).

G. Călinescu : *Alcuni missionari cattolici italieni nella Moldavia nei secoli XVII e XVIII,* Libreria di Scienze e Lettere, Roma, 1925.

G. Călinescu : *Valachia şi Moldavia în vechile periple italiene,* în *Omagiu lui Ramiro Ortiz,* Bucureşti, 1929, p. 51—58.

G. Călinescu : *Altre notizie sui missionari cattolici nei poesi romeni,* Libreria di Scienze e Lettere, Roma, 1930.

Lucrările de seminar ale studentului Gh. Călinescu, publicate şi comentate de Ovidiu Papadima : *Din anii studenţiei, Rev. Ist. Teorie Lit.,* vol. 14, nr. 3—4, 1965, p. 513—553.

*

Au fost studiate toate periodicele la care a colaborat G. Călinescu între anii 1919—1931. Au fost citite atît articolele sale cît şi ale celor cu care a purtat polemici [E. Lovinescu, Mihail Dragomirescu] sau a făcut referiri la ele [Ion Barbu, Mircea Eliade, Petru Comarnescu ş.a.]. Au fost parcurse şi revistele la care G. Călinescu nu a colaborat, *Falanga,* de exemplu, spre a urmări ecoul activităţii sale. Dăm lista periodicelor, pe ani, în ordinea colaborării lui G. Călinescu :

Sburătorul, 1919.

Dimineaţa, 1920.

Roma, 1921—1931.

Dacia, 1921.

Universul literar, 1926—1928.

Viaţa literară, 1927—1929.

Sburătorul, 1927.

sinteza, 1927.

Gîndirea, 1927—1929

Opinia, 1927—1928.

Opoziția, 1928.
Vremea, 1930—1931.
Capricorn, 1930.
Cuvîntul, 1931.
Mișcarea, 1931.
Viața românească, 1931.
Licăriri, 1931.

Viața lui Mihai Eminescu, Editura Cultura Națională, 1932 ; ediția nu are aparat critic ; motivarea : „vremurile nu mai îngăduie această risipă de pagini". Ediția a II-a, neschimbată, 1933. Ediția a III-a, Editura Fundațiilor Regale, 1938, cu bibliografie : „Am pus numere de ordine la bibliografie, pe care le-am raportat în text ca să spulberăm învinuirile de rapt și invenție". Ediția a IV-a, revăzută, Editura pentru Literatură, 1964 cu XV „imagini din lumea lui Eminescu".

Opera lui Mihai Eminescu, vol. I, Editura Cultura Națională [1934] : *Filosofia teoretică* p. 5—91 ; *Filosofia practică* p. 92—222. Pe copertă e reprodusă masca lui M. Eminescu, opera sculptorului O. Han.

Opera lui Mihai Eminescu, vol. II, Editura Fundația regală pentru literatură și artă 1935 : *Cultura* p. 5—129 ; *Descrierea operei*, p. 130—329.

Opera lui Mihai Eminescu, vol. III, Editura Fundația... 1935 : *Descrierea operei* (urmare) p. 5—318 ; *Lămuriri* p. 319—321, *Erata* la vol. I p. 323—324.

Opera lui Mihail Eminescu, vol. IV, Ed. Fundația... 1936 : *Cadrul psihic*, p. 5—161 ; *Cadrul fizic*, p. 162—218 ; *Tehnica*, p. 219—315.

Opera lui Mihai Eminescu, vol. V, Ed. Fundația..., 1936 : *Analize*, p. 5—311 ; *Eminescu în timp și spațiu*, p. 312—372 ; *Postfață*, p. 373—376 ; *Erata*, p. 377—383.

M. Eminescu — Poezii, ediție întocmită și comentată de... Editura Cultura Națională, 1938 ; ediția a II-a, Editura Națională — Gh. Mecu, Biblioteca națională, nr. 6, 1943 ; *prefață*, p. 5—20 ; poezii, numerotate de la 1—94, p. 21—284.

Viața lui Ion Creangă, Editura Fundațiilor Regale, 1938 ; ediția a II-a sub titlul *Ion Creangă*, Editura pentru literatură, 1964 ; altă ediție în „Biblioteca pentru toți" 1966 ; *Cuvînt-înainte* de Eugen Simion.

G. Ibrăileanu : *G. Călinescu — „Viața lui Mihai Eminescu"*, A.L.A., nr. 619, 16 octombrie 1932, p. 1.

Pompiliu Constantinescu : *G. Călinescu — „Viața lui Mihai Eminescu"*, *Vremea*, nr. 247, 24 iulie 1932.

Paul Zarifopol : *O biografie, în sfîrșit..* A.L.A, nr. 599, 29 mai 1932.

Al. A. Philippide : *G. Călinescu — „Viața lui Eminescu"* *Idem*, nr. 596, 8 mai 1932.

Septimiu Sever : *G. Călinescu — „Opera lui Mihai Eminescu"*, *Gînd românesc*, an III, nr 9, septembrie 1935, p. 432—438.

N. Iorga : *G. Călinescu — „Opera lui Mihai Eminescu"*, II și III, *Revista istorică* an. XXI nr. 10—12, octombrie-decembrie 1935, p. 384—386.

Al. Philippide : *G. Călinescu — „Opera lui Mihai Eminescu"*, *Viața românească*, nr. 9—11, septembrie-noiembrie 1936, p. 66—69.

Al. Dima : *În marginea „Operei lui Mihai Eminescu" de G. Călinescu*, *Revista Fundațiilor Regale*, an III, nr. 1, ianuarie 1936, p. 192—197.

* * * *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, II și III împreună cu *Viața lui Mihai Eminescu* au fost distinse cu Marele Premiu C. Hamangiu, de 100 000 lei (indivizibil), pentru critica literară, acordat de Academia Română pentru perioada 1931—1936. Raportul pentru premiere, întocmit de I. Petrovici, a fost citit în ședința generală publică din 30 mai 1936 de Alexandru Lapedatu, președintele Academiei.

G. Munteanu : *Viața lui Mihai Eminescu, Contemporanul*, nr. 16, 17 aprilie 1964, p. 3.

Savin Bratu : *Biograful, Viața românească* nr. cit. p. 140—145.

Al. Săndulescu : *Biograful și monografistul*, *Revista de istorie și teorie literară*, tom 14, nr. 3—4, 1965, p. 763—775.

Pentru redactarea capitolului : *Aristarc mi-a zis : „S-a terminat ! Ești critic !"*, au fost parcurse integral următoarele periodice :

România literară, 1932—1934.

Viața românească, 1933—1934 ; 1937—1938.

Adevărul literar și artistic, 1931—1939.

Revista Fundațiilor Regale, 1936—1938 ; 1940.

Jurnalul literar, 1939.

Însemnări ieșene. 1940.

*

Principii de estetică, Editura Fundațiilor Regale, 1939 ; a doua ediție, mult adăugită, Editura pentru Literatură, 1968.

Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, Editura Fundațiilor Regale, 1941.

Istoria literaturii române, compendium, Editura Națională-Gh. Mecu, 1945 ; ediția a II-a, 1946 ; ediția a III-a, cu o postfață de Al. Piru. Editura pentru Literatură, 1968.

Cartea nunții, Editura Adevărul, 1933 ; ediția a II-a în *Opere*, I, Editura pentru Literatură, 1965.

Enigma Otiliei, Editura Cultura Națională, 1938 ; multe alte ediții apar în anii din urmă, romanul fiind, dintre toate cărțile lui G. Călinescu, cel mai mult reeditat. O ediție „definitivă" (a VI-a), cu un cuvînt al autorului, în 1960.

Bietul Ioanide, E.S.P.L.A., 1953 ; ediția a II-a, Editura pentru Literatură, 1963 ; ediția a III-a, în *Opere*, vol V—VI, Editura pentru Literatură, 1966.

Scrinul negru, E.S.P.L.A., 1960 ; ediția a II-a, Editura pentru Literatură, 1963 ; ediția a III-a, în *Opere*, vol. VII—VIII, Editura pentru Literatură, 1968.

Trei nuvele, Colecția Contemporanul, 1948 ; altă ediție, *Iubita lui Bălcescu*, Editura Militară, 1966.

Poesii, Editura Cultura Națională 1937.

Lauda lucrurilor, Editura pentru Literatură, 1963 ; ambele volume au fost reeditate în *Opere*, II, Editura pentru Literatură, 1965.

Șun sau Calea neturburată, mit mongol, Editura Gorjan, 1943 ; ediția a II-a, E.S.P.L.A., 1953.

Teatru, Editura pentru Literatură, 1965.

Kiev, Moscova, Leningrad, E.S.P.L.A., 1949.

Am fost în China nouă, E.S.P.L.A., 1953.

N. Manolescu : *Două cuvinte despre „Cartea nunții"*, în volumul *Lecturi infidele*, Editura pentru Literatură, 1966, p. 54—63.

Pompiliu Constantinescu : *G. Călinescu — „Enigma Otiliei"*, *Vremea*, nr. 534, aprilie 1938, p. 25.

Șerban Cioculescu : *Enigma Otiliei*, R.F.R., nr 8, august, 1938, p. 408—411.

Ov. S. Crohmălniceanu : *G. Călinescu* în *Literatura română dintre cele două războaie mondiale*, I, Editura pentru Literatură, 1967, p. 584—603.

Paul Georgescu : *Sensul clasicismului* (autorul retipărește cronicile despre proza călinesciană apărute în *Viața românească* în cursul anului 1965), în volumul *Polivalența necesară*, Editura pentru Literatură, 1967, p. 63—186.

D. Micu-N. Manolescu : *G. Călinescu — „Bietul Ioanide"*, *„Scrinul negru"* în *Literatura română de azi*, Editura Tineretului, 1965, p. 163—171 ; *despre poet ibid., p. 67—78.*

S. Damian : *G. Călinescu, prozator, Viața românească*, nr. 9, 1964, p. 54—78 ; nr. 10, 1964, p. 82—105 ; nr. 11, 1964, p. 111—124 și nr. 5, 1965, p. 85—101.

Șerban Cioculescu : *Lauda lucrurilor, Gazeta literară*, nr. 34, 1963, p. 7.

Victor Felea : *Lauda lucrurilor, Steaua*, nr. 10, 1963, p. 77—81.

M. Petroveanu : *Lauda lucrurilor, Viața românească*, nr. 11, 1963, p. 119—124.

Dumitru Micu : *„Șun" de G. Călinescu, Iașul literar*, an V, nr. 3—4, 1953, p. 323—328.

Șerban Cioculescu : *Șun sau Calea neturburată, Viața românească*, nr. 6, 1965, p. 61—63.

Ion Bălu : *Dramaturgul, Viața românească*, nr. 6, 1965, p. 123—128.

G. Muntean : *Vocația teatrului, Revista de istorie și teorie literară*, tom. 14, nr. 3—4, 1965, p. 673—689.

I. Negoițescu : *G. Călinescu — „Șun sau Calea neturburată"*, în volumul *Scriitori moderni*, Editura pentru Literatură, 1966, p 266—270.

★

Ecoul, 1944.

Tribuna poporului, 1944—1945.

Lumea, 1945—1946.

Națiunea, 1946—1949.

Revista Fundațiilor Regale, 1945—1947.

Caiet de poezie, 1946—1947.

Contemporanul, 1947—1965.

Studii și cercetări de istorie literară și folclor, 1952—1963.

Revista de istorie și teorie literară, 1964.

★

Limba română, manual pentru clasa I de gimnaziu ; idem pentru clasele a II-a și a III-a ; idem pentru clasa a IV-a de liceu, Editura Națională — Gh. Mecu, 1947.

Jurnalul literar, 1947—1948.

Impresii asupra literaturii spaniole, Editura Fundațiilor regale, 1946 ; altă ediție, Editura pentru Literatură Universală, 1965.

Scriitori străini, antologie și text îngrijit de Vasile Nicolescu și Adrian Marino, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

★

Nicolae Filimon, Editura Științifică, 1959.

Grigore Alexandrescu, Editura pentru Literatură, 1963.

Vasile Alecsandri, Editura Tineretului, 1965.

Studii şi cercetări de istorie literară, prefaţă şi note de Al. Piru, „Biblioteca şcolarului", Editura Tineretului, 1965.

Studii şi comunicări, culegere, cuvînt-înainte şi note de Al. Piru, „Biblioteca şcolarului", Editura Tineretului, 1966.

I. Eliade Rădulescu, text stabilit şi adnotat de Al. Piru, Editura Tineretului, 1966.

Estetica basmului, Editura pentru Literatură, 1965.

Arta literară în folclor, în volumul *Istoria literaturii române, I*, Editura Academiei R. S. România, 1964, p. 200—229.

SUMAR

PRIMAVARA IMPETUOASĂ 5

I. O scurtă fază de italienizare (1919—1926)

1. Un licean bătea la poarta poeziei 7
2. Studentul 10
3. Primii paşi 22
   Colaborarea la revista *Roma*, 22 ;
   Întîia călătorie în Italia, 26 ;
   Traducerea romanului *Un uomo finito*, 28.
4. „Am redactat o vreme revista *Roma*" . . 29
   Redactarea revistei *Roma* în 1924, 29 ;
   Descrierea publicisticii, 30.
5. Arhivistul 34
   Specializarea la şcoala română din Roma, 34 ;
   Activitatea publicistică, 1924—1926, 36.

II. „Ascensiune" (1926—1931)

1. Poetul 39
2. „Literatura străină" 44
   Comentator al literaturii străine la *Viaţa literară*, 44 şi la *Roma*, 1928—1929, 52.
3. „...luam act de prezenţa unui nou talent" . 54
   Critic la *Sburătorul*, 54 ; Teoretizarea problemelor criticii, 56.
4. Etapa *sintezei* 59
5. Idiosincrasii şi afinităţi spirituale . . . 72
   — Raporturile cu Mihai Dragomirescu, 75 ; cu E. Lovinescu, 79 ; Admiraţia pentru V. Pârvan, 94.

6. „Voi urma... de a pune vorbă lîngă vorbă și foaie peste foaie..." 96
— Colaborarea la *Viața literară*, 1928—1929, 96 ; *Gîndirea*, 1927—1929, 105 ; *Vremea*, 110.
7. „...mi se părea că aripi eterice se clatină în aer..." 112
Apropierea de grupul gîndirist, 112 ; Polemica cu revista *Kalende*, 116 ; Antigîndirismul călinescian, 119.
8. Visez „...o mereu iminentă revistă ce un critic de profesie ar trebui să poată să aibă" . . 123
Capricorn și semnificația lui, 125 ; Scurte concluzii, 129.

VARA CREAȚIEI 133

I. Exegi monumentum...

1. *Viața lui Mihai Eminescu* 135
2. *Opera lui Mihai Eminescu* 157
Căutări, 157 ; *Filosofia teoretică. Filosofia practică*, 161 ; *Cultura*, 168 ; *Descrierea operei*, 172 ; *Cadrul psihic. Cadrul fizic. Tehnica*, 176 ; *Analize. Eminescu în timp și spațiu*, 185.
3. Editor al poeziei eminesciene 194
4. *Ion Creangă* 197

II. „Aristarc mi-a zis : s-a terminat ! Ești critic !"

1. Popas 206
2. Experiența *Vieții românești* 209
3. Preludiu 219
Preliminarii, 219 ; Pași pe nisip, 223 ; Critică și istorie literală, 227.
4. *Jurnalul literar* 242

III. „Principii de estetică"

Estetica poeziei, 260 ; Tehnica criticii și a istoriei literare, 265 ; Estetica prozei, 269 ; Teoretician al epocii clasice, 275.

IV. ...aere perennius

1. *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 278 . . . . . .
2. *Istoria literaturii române, compendium* . . 351

V. Scriitorul

1. Prozatorul 358
Cartea nunții, 358 ; *Enigma Otiliei*, 368 ; *Fantezie epică și livresc*, 379 ; *Bietul Ioanide*, 383 ; *Scrinul negru*, 401.
2. Poetul 414
Poesii, 415 ; *Lauda lucrurilor*, 420.
3. Dramaturgul 428
Șun, 428 ; Dramaturgia ultimilor ani, 433.
4. Reporterul 439

AMURG DE SEPTEMBRIE 441

I. „Prejudecata scrisului statornic"

1. *Tribuna poporului* 443
2. *Lumea* 451
3. *Națiunea* 457
4. *Mizantropie și optimism* 462

II. Profesorul și eseistul

1. Autor de manuale școlare 471
2. *Jurnalul literar* seria a II-a 478
3. „Impresii" asupra literaturii străine . . . 490

III. „Sensul clasicismului" 499

Clasicism, romantism, baroc, 499 ; Sensul clasicismului, 503 ; Receptarea lui Proust, 505 ; Reîntoarcerea spre clasicism, 508.

IV. Nostalgia erudiției 516

Refacerea *Istoriei literaturii române*, 518 ; Nostalgia erudiției, 520 ; Scriitori minori, 525 ; Noile monografii, 528 ; Estetica basmului, 533.

V. „Eram bărbatul care"... 535

Bibliografie 541

Dat la cules 11.08.1970. Bun de tipar 3.11.1970. Apărut 1970. Hîrtie A de 63 g/m². Coli editoriale 29. Coli de tipar 34,5. C.Z. pentru bibliotecile mici 8R—95

Tiparul executat sub comanda nr. 749 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piața Scînteii nr. 1, București, Republica Socialistă România